

芥川龍之介研究

— 中国文学との関わりを中心に —

文芸・言語研究科

単 接 朝

筑波大学大学院博士課程

文芸・言語研究科

博士学位申請論文

芥川龍之介研究

——中国文学との関わりを中心に

指導教官 平岡敏夫教授

申請人 単 援朝

日 付 平成三年十二月

①

目次

序論	一
第一部 初期の芥川龍之介——中国文学と歴史小説	四
序章 中国文学と歴史小説	五
第一章 仙人の系譜——「仙人」「黄梁夢」「杜子春」	一三
第一節 「仙人」の出典と構造	一四
第二節 「黄梁夢」と「枕中記」	二〇
第三節 「杜子春」——仙人の変貌	二六
第二章 「異端者」の運命——「鼻」「酒虫」「芋粥」	三五
第一節 「鼻」——喪失と回復の構造	三六
第二節 「酒虫」——「酒虫は即劉」の原理	四四
第三節 「芋粥」——自我喪失への旅路	五一
第三章 「英雄」と芸術家——「英雄の器」から「地獄変」へ	六二
第一節 「英雄の器」——「英雄」とは何か	六三
第二節 「地獄変」——対決の構造	六九
第三節 「地獄変」——芸術家と「英雄」	七九
第四章 「主観」と「事実」——「秋山図」と「奇遇」を中心に	八九
第一節 「秋山図」——二枚の画から	八九
第二節 「秋山図」と「記秋山図始末」	九四
第三節 「南京の基督」との関連	九九
第四節 「秋山図」から「奇遇」へ	百三
結章	百十一

第二部 中期の芥川龍之介——中国旅行を中心に……………	百十九
序章 中国旅行前後……………	百二十
第一章 『支那遊記』の世界——夢想と現実の間……………	百三十一
第一節 中国旅行の背景と動機……………	百三十一
第二節 夢想と現実の間……………	百三十四
第三節 「南国美人」と「南京の基督」……………	百四十
第四節 「場違ひ」の西洋……………	百四十三
第二章 上海の芥川龍之介——共産党の代表者との接触……………	百四十九
第一節 「若き支那」と李人傑……………	百五十
第二節 三つの仮説——事実と真相……………	百五十三
第三節 会見記事の文体から……………	百五十八
第四節 「社会革命」と中国の現状……………	百六十二
第三章 北京の芥川龍之介——胡適とのかかわりを中心に……………	百六十九
第一節 辜鴻銘と胡適——会見の背景……………	百七十
第二節 胡適の見た芥川龍之介……………	百七十五
第三節 芥川の発言をめぐって……………	百八十一
第四章 中国における芥川龍之介像——同時代の視点から……………	百八十九
第一節 夏丏尊と『支那遊記』……………	百八十九
第二節 魯迅と「鼻」「羅生門」……………	百九十五
第三節 『小説月報』の芥川特集……………	二百三
第五章 中国旅行以後——「馬の脚」と「湖南の扇」を中心に……………	二百十
第一節 「馬の脚」の成立と方法……………	二百十一
第二節 「馬の脚」から「河童」へ……………	二百十五
第三節 「湖南の扇」の虚実……………	二百二十二
第四節 二つの「人血饅頭」……………	二百二十九

結 章	……………	二百三十七
結 論	……………	二百四十八
付 録	中国語訳芥川龍之介著作目録——昭和二十年まで	……………二百五十一
参 考 文 献	……………	二百五十六
謝 辞	……………	二百五十九

序 論

周知のように、芥川龍之介は大正作家の中で中国及び中国文学と最も深いつながりをもつ一人である。彼は幼時から中国文学に親しんでいた。小学時代に『西遊記』や『水滸伝』などを読みあさって、漢文と小説の世界の面白味を多く味わったらしい。中学校に入ってから、彼の関心は主して漢詩の方に移ったらしい。同級生に自作の漢詩を送って批評を求めたり、三中の先生に漢詩の添削を依頼したりしていた。高等学校時代に怪異的な小説を多く涉獵し、大学に入ってから、『西廂記』や『琵琶行』などの古典の名著を「無闇に読んだ」という。こうして、少年期から青年期まで絶え間なく続いた中国文学への親近と造詣は、彼の文学の創作にも大きな影を落としている。作家としての芥川は中国の古典に取材した作品や、中国を舞台とした作品を数多く書いている。前者は歴史小説の中のいわゆる中国物を構成し、後者は現代の中国を扱う現代小説である。中国文学が作家としての芥川の資質の形成と文学の創作との両面に大きくかかわっていることは、芥川文学を考えるうえで無視できない事実である。

一方、中国文学とのかかわりだけでなく、芥川はこの身で中国を体験した大正作家の一人である。大正十年三月から七月にかけて、彼は大阪毎日新聞社の海外視察員として、中国を旅行した。上海、杭州、蘇州、揚州、南京、九江、漢口、長沙、鄭州、洛陽、北京、大同、天津などをまわって、朝鮮經由で七月の末に帰国した。帰国後、新聞や雑誌に「上海遊記」、「長江遊記」、「江南遊記」などを連載し、それらは「雑誌一束」を加えて一本にまとめられ、『支那遊記』として、大正十四年十一月改造社から刊行された。このように、生涯を貫く中国との文学的、体験的な関わりは、芥川の人と文学の重要な一側面を構成するわけである。

従来、芥川は西欧コントの本格的な移植者として文壇に登場した作家とされている。彼の文学と西洋文学との関連については、作品の構想から表現の方法まで詳しく、かつ多角度から研究されている。これに比べて、芥川文学と中国文学及び中国との関わりに関する

研究はかなり遅れているといえよう。管見に入る限り、一部の作品に限って考察は進んでいるものの、総合的な研究は未にも一つもないようである。したがって、本論文では、芥川文学と中国文学及び中国との関わりを中心に、芥川の人と文学の一側面を考察することにする。

芥川文学の分期問題について幾つかの意見がある。吉田精一氏は『芥川龍之介Ⅰ』（桜楓社、昭五四、一一）の中で、芥川文学を次の如く分期している。初期、中期、後期の順で、大正八年一月刊行の第三短篇集『傀儡師』までを初期とし、中期を大正十三年七月発行の第七短篇集『黄雀風』までとし、そこから死ぬまでは後期と考える。本論文では、吉田氏の意見に沿って芥川文学を初期、中期、後期と区分して考える。但し、考察の対象の特性などを配慮して、初期を大正十年三月発行の第六短篇集『夜来の花』までとする。以上の時期区分を踏まえて各時期における中国文学及び中国との関わりを整理してみると、いわゆる中国物の創作を中心とする初期と、中国旅行及び中国を舞台とする現代小説の創作を中心とする中期となる。本論文は主としてこの二つの時期を考察の範囲と限定し、中国文学と中国との関わりを考察するうえ、これを視点として初期と中期の芥川文学への一つの照明を試みる。但し、中国旅行以後の芥川文学の展開と中国旅行との関連を正確に把握するために、大正十五年の「湖南の扇」も考察の範囲にいれ、また必要に応じ昭和二年の「河童」にも論及する。

芥川文学と中国文学との関わりについて、前にもふれるように、先行研究は多いとはいえない。従来、中国物は基本的に歴史小説の方法の中で捉えられている。作品論として論考は大体原典の考証と原話との比較に尽きている。前者においては進展が速く、すでにほとんどの作品の典拠が明らかにされているといえる。後者は作品論の方法の一つとして、特に傑作とされた作品の研究においてよく行われている。そうしたなか、教示に富む論考が少なくないが、一つの作品に限定されたものが多く、傑作以外の作品への照明は絶対的に足りない。このうえ、中国文学との関わりに関する全体的な把握への試みが少なく、しかも殆ど概観的、集約的な論考にとどまる、というのは研究の現状である。こうし

た状況のもとに、再考する余地が十分残されているし、より広い視野は当然求められる。一方、大正十年の中国旅行をめぐって、さまざまな言及と見解がなされているが、詳しい論考が乏しく、消極的な評価ないしは否定的な意見が主流となっている。特に中国旅行の意義及び以後の文学への影響については、そうした傾向が顕著である。作家の体験やその中国観の実相などについて、まだ明らかにされていぬ面が多いなかに、そうした否定的な見方の正当性と信憑性が当然問われることになると思う。

以上のような先行研究の状況を踏まえて、考察の方法と対象を次のように規定する。考察は二部に分けて進める。第一部では、主として中国物の創作を中心とする初期を考察の対象とする。初期は作家芥川龍之介の出発期、成名期、成熟期を内包する。それぞれの時期における芥川文学の展開を、初期文学の中心を構成する歴史小説から見る場合、中国物の方法——作者と素材との関係は大きな問題になる。従って、中国の古典に取材した中国物を中心に、これに「今昔物語」などの日本の古典の取材した説話物の一部を加えて、作品を原典との比較を通して分析し、中国物の方法の特質と作者の問題意識を明らかにする。うえ、作品の相互間の関連を重視する立場から、従来看過されてきた作品をも視野に入れ、作品の分析を通して傑作への新しい視点を求める。

第二部では、中期の中国旅行及びそれ以後の文学の展開を考察の対象とする。まず、『支那遊記』などの関連する作品の綿密な検討を通して芥川の現実の中国を眺める視点、立場、感性を問い、芥川の見た現実の諸相と作家内面の問題を検証する。そして、従来盲点となっていた作中の事実を作品以外の資料で調査、究明し、これを作品の世界と合わせて芥川の中国体験の実相を求め、公表されなかった旅行の体験を新資料を用いて追跡し、より広い視野の中で中国旅行の意義を把握する。そのうえ、芥川の見た中国を含め、中国における芥川像を「同時代の中国」という視点から追求し、作品の分析を通して中国旅行以後の文学の展開と中国旅行との関連を把握する。

以上の考察は芥川文学と中国文学及び中国との関わりを究明し、これを視点として芥川の人と文学の一面に照明を与えることを目的とする。

第一部 初期の芥川龍之介

— 中国文学と歴史小説 —

序章 中国文学と歴史小説

芥川の中国文学の読書歴は、小学校時代から始まっている。その頃、彼は近所の貸本屋を「端から端まですつかり読み尽くし」て、その中に『西遊記』や『水滸伝』などが混じっていたことが、「小説を書き出したのは友人の扇動に負ふ所が多い」（大八、一）に記されている。こういう読書の傍ら、小学校に入った頃から漢詩を習っていた。中学校に入ってから、彼の関心は主として漢詩の方に移ったらしい。「佶屈の漢文にも興味を有って、四学年の頃には自分から進んで漢詩を勉強し、折々七言絶句などを作って」（岩垂憲徳「芥川龍之介の中学校時代」『国漢』第三八号、昭一二、八）いたという三中時代の教師の証言があり、三中の先生広瀬雄宛書簡に漢詩の味読談が見える。高等学校時代には、一高図書館、帝国図書館、さらに丸善にしばしば出かけ、西欧の哲学、文学の書物を多く渉猟したようであるが、それでも、大正二年の夏などには、「唯本少しよんだよんだと云ふ中には古ぼけた虞初新誌や剪燈新話や五才子書（引用者注、『水滸伝』のこと）や金瓶梅のやうな小説が多い横文字の本は殆よまなかった」（藤岡蔵六宛書簡、大二、七、二）と言っており、丸善の二階の「書棚にかけた西洋風の梯子に登」り、熱心に「マオパスサン、ポオドレル、ストリントベリイ……」の「新しい本を探してゐる」はずの「二十歳の彼」（「或阿呆の一生」）のもうひとつの面をうかがわせる。大学に入ってから、「小説は支那のものに移った。『珠邨怪談』『新齊諧』『西廂記』『琵琶行』などを無闇に読んだ」（「小説を書き出したのは友人の扇動に負ふ所が多い」というように、中国文学の読書の範囲はさらに広がってくる。『聊齋志異』や『夜譚随録』などを含め、以上、彼が自ら列挙した作品名から見ると、明清時代の怪談を記す筆記小説が多いのが特徴の一つである。「経史」を中心とする漱石など明治作家の漢文学受容と異なる傾向を示すこうした中国文学への親近は、芥川の文学と人生の底部に、意外に重く沈殿していたのである。

芥川の精神的な自叙伝であると見られる「大導寺信輔の半生」（大十四、一、一）のな

かに、小学生の頃に何度も『水滸伝』を読み返した情熱が語られている。「本を開かぬ時にも替天行道の旗や景陽崗の大虎や菜園子張青の梁に吊つた人間の腿を想像した。想像？——しかしその想像は現実よりも一層現実的だった。彼は又何度も木剣を掲げ、干し菜をぶら下げた裏庭に『水滸伝』中の人物と、——一丈青扈三娘や花和尚魯智深と格闘した。この情熱は、三十年間、絶えず彼を支配しつづけた。(中略)彼は本の上に何度も笑ったり泣いたりした。それは言はば転身だった」と。「転身」とは本の中の人物になり変わることである。ここから「行人を眺める為に本の中の人生を知らうとした」芥川の姿が見出されると同時に、その「本」が西洋の世紀末の書物に限らないことが分かるだろう。そして、一高時代の親友恒藤恭に送られた英文の書簡(大元、七、二十)に、『游仙窟』を読んで、桃源郷を夢見ながら、「現実が甘い夢とな」るような素晴らしい生活へ引き入れられて面白くてたまらない旨を伝えている。このように、「支那の小説」における「転身」と夢遊の体験は、エキゾチックな「支那」への憧憬とともに、作家の資質の形成にもつながったろうと思われるが、これは、むしろ、中国文学との関わりの一面的みである。同じく幼時に読んだ『西遊記』について、「比喩談としてはこれほどの傑作は、西洋には一つもないであろうと思ふ。名高いバンヤンの『天路歷程』なども到底この『西遊記』の敵ではない」(「骨董羹」大九、四〇六)と断言し、「比喩談」であることに着目しているところを見ると、単なる空想の怪異談、冒険談として『西遊記』を解したのではないことが分かる。すなわち、現実への風刺を見て取れるのだ。また、同じ「骨董羹」の中で『聊齋志異』について次のように述べている。

聊齋志異が剪燈新話と共に、支那小説中、鬼狐を説いて、寒燈為に青らんとする妙を極めたるは、洽く人の知る所になるべし。されど作者の蒲松齡が満州朝廷に潔からざるの余り、牛鬼蛇神の譚に託して、宮掖の隱微を諷したるは、往々本邦の読者の為に、看過せらるるの憾みなきに非ず。(中略)西班牙にゴヤの Los Caprichos あり。支那に留仙の聊齋志異あり。共に山精野鬼を借りて、乱臣賊子を罵殺せんとす。東西一双の白玉瓊、金匱の蔵に堪へたりと云ふべし。

『西遊記』を優れた「比喩談」とする評価にとともに、「牛鬼蛇神の譚に託して、宮掖の隠微を諷」する作者の深い作意を認め、『聊齋志異』を風刺罵殺の文学と捉えるところに、中国文学への方法的、理性的な接近という一面が見えてくる。彼にとって、中国文学が単に趣味としての賞玩の対象ではないことはもはや明らかであるが、「漢詩漢文を読む」と云ふ事は、過去の日本文学を鑑賞する上に利益があるだらうし、現在の日本文学を創造する上にも利益があるだらう」（「漢詩漢文の面白み」大九、一）とあるように、「漢詩漢文」を「現代の日本文学」の創造と結び付けて考えるところに、とくに注目する必要があると思われる。

このように、幼少期から青年期まで跡絶えることなく育まれた中国文学への親近と造詣は、作家芥川の教養と素質の面にだけでなく、文学の創作にも影を落としている。「聊齋志異」に因んで、友人、家族、その他などから聞き、また読書などによって知り得た「妖怪談」の類を分類し、記したノート「椒園志異」などを別して、芥川文学に扱われる「中国」は、大きく二つに分類される。まず、第一に「歴史小説」というジャンルの中の「中国」。これは普通「中国物」と呼ばれる、中国の古典に取材した作品を指すのである。第二は現代の中国を舞台として創作された、「現代小説」の中の「中国」である。「南京の基督」（大九、六）、「馬の脚」（大十四、一）、「湖南の扇」（大十五、一）などがそれである。第一部では主に前者を扱い、後者は第二部の考察の対象とする。前者の出典については、すでに殆ど明らかにされているが、整理上作品名とともに記せば、

- 「仙人」（大四、七） 『聊齋志異』卷二「鼠戲」、卷十四「雨錢」
- 「酒虫」（大五、四） 『聊齋志異』卷十四「酒虫」
- 「黄粱夢」（大六、十） 『枕中記』
- 「英雄の器」（大六、十一） 『通俗漢楚軍談』卷十二
- 「首が落ちた話」（大七、一） 『聊齋志異』卷三「諸城某甲」
- 「尾生の信」（大八、一二） 『史記』「蘇秦伝」
- 「杜子春」（大九、六） 『杜子春伝』

「秋山図」 (大九、一二) 『甌香館集補遺画跋』 「記秋山図始末」

「奇遇」 (大十、三) 『剪燈新話』 「渭塘奇遇記」

となる。このほかに、出典不明の「女体」(大六、九)などがあるが、吉田精一氏によれば中国の古典に取材した可能性が考えられるという。以上の整理を見れば、芥川が大正期の作家としては珍しく、多くの材料を中国(古典)文学から得ていることは分かる。「中国物」と呼ばれるそうした作品は、『今昔物語』その他の日本の古典に材料をとった多くの歴史小説とともに、初期の芥川文学の主体を構成するのである。「歴史小説」という言葉の定義はともかく、彼は何故、こうした古典に材料をえらんだのか。芥川自身はそれについて次のように述べている。

今僕が或テーマを捉へてそれを小説に書くとする。さうしてそのテーマを芸術的に最も力強く表現する為には、或異常な事件が必要になるとする。その場合、その異常な事件なるものは異常なだけそれだけ、今日の日本に起つた事としては書きこなし悪い。もし強いて書けば、多くの場合不自然の感を読者に起させ、その結果折角のテーマまでも犬死させることになってしまう。所でこの困難を除く手段には(中略)、昔か(未来は稀であらう)日本の以外の土地か或は昔日本以外の土地から起つた事とするより外はない。

しばしば引用される、「澄江堂雜記」(大十二、十二、十三、三)中の「昔」と題した文章の一節である。芥川は、小説の材料を過去にとる理由として、ある「テーマ」を生かすための「異常な事件」が必要であり、その異常な事件は「今日この日本に起つた事」にしては書きにくいというのである。つまり、「不自然の障害を避ける為に舞台を昔に求めたのである。これで、中国物を含め、歴史小説に関する芥川の考えかたがうかがわれるが、と同時に、「異常な事件」と小説の「テーマ」との表裏の関係から、前述した中国文学の読書体験が想起される。「支那の小説」における「転身」と夢遊の体験は「異常な事件」への執着につながるものとすれば、ともに「牛鬼蛇神の譚」として、『西遊記』を現実への風刺を内包する優れた「比喩談」、『聊齋志異』を「風刺罵殺」の文学とする評価

は、上述のような歴史小説の方法の形成に無関係ではあるまい。むしろ、題材としての中国文学とともに、そこに「現在の日本の文学」の創造における中国文学の「利益」が見て取られる。しかし、問題になるのは、作者と題材との関係である。題材の選択自体は勿論のこと、**「異常な事件」と**いっても、日本と「日本以外の土地」との相違があり、中国の古典に材をとった作品において、それが具体的にどう扱われているのか。初期の芥川文学の方法の創出及び作家の問題意識にかかわる問題として、これに注目しておきたい。

さて、中国物に関する従来の研究は、基本的に**出典の考察と原話との比較**に尽きているといえる。そのなかに、中国文学及び中国との関係を全体的に把握することを試みる二つの論考がある。和田繁二郎氏は前掲『聊斎志異』に関する芥川の発言にふれて、「芥川が中国の文学に示した関心の中枢をなすものは、素材たる怪異への並々ならぬ執心とともに、その怪異をもってネガチブに描き出された人生の**真実への開眼であった**」とし、また『今昔物語』などに取材した作品に言及して、芥川は素材の「人生に、自己の解釈を加え、自己の人生観をそこに託そうとしたのである。中国文学を摂取した作品も、この範疇を出るものではない」⁽¹⁾と捉える。一方、神田由美子氏は「杜子春」、「酒虫」、「南京の基督」などの作品に「『中国』へのエキゾティシズム」⁽²⁾を読み取り、そこに芥川と中国文学との関係を定着させる。見てきたように、恰も芥川と中国文学との関わりの両面、『西遊記』を優れた「**比喩談**」、『聊斎志異』を「**風刺罵殺**」の文学とする理性的な一面と、『水滸伝』や『遊仙窟』に「**転身**」と夢遊を体験した感性的な一面をそれぞれ強調する論考のように思われる。どちらも問題の一側面を強調する以上、互いに矛盾しているとは思わない。ただし、前者については、中国物の方法と特徴を歴史小説のそれと全く同一視する点に疑問を感じるし、作品世界における芥川の人生解釈の実相が解明されているとはいえない。後者については、作家の「**エキゾティシズム**」ばかり強調すると、却って作者の方法意識と問題意識を見落とす恐れがある。この意味で、芥川文学と中国文学との関連について、再考の余地が十分残されている。

ところで、芥川文学と中国文学との関連をめぐって、実は二つの問題が存在する。一つ

は、以上見てきたように、中国物自体に内包される作者と題材との関係および作者の問題意識の問題であり、もう一つは、歴史小説としての中国物を通して芥川文学の展開をどう見るべきかの問題である。この二つの問題は決して対立するものではないが、後者は当然作品内に完結するものではない。基本的に前者の範疇を出ないが、中国物に関する研究の現状を見てみると、大正九年の「杜子春」と「秋山図」は傑作として、従来、両作に対する注目も多く、研究もかなり進んでいるが、それ以外の作品について、原典が殆ど明らかにされているにもかかわらず、作品世界への照明が十分とは決していえない。その原因は作品の出来にあるだろう一方、短い小説としてその存在自体が軽視されてきたことにもかわる。こうした現状の中に、「仙人」(『新思潮』大五、八)と「羅生門」との関連が注目されている事実は、「どう見るべきかの問題」に大きな意味をもつのである。

「仙人」と「羅生門」との初出本文の末尾の日付の間にわずか一二月の隔たりしかなく、両作は相次いで成立していたことが知られる。清水康次氏は、この二つの作品は「その舞台や外見を全く異にするが、その構想においては密接な類縁性を有する」ものとし、「仙人」初稿及び「羅生門」推移稿などを用いて、「羅生門」の形成されていく過程を考察した。その結論として、氏は「『仙人』と『羅生門』という、全く異なる舞台を持つ二つの作品において、芥川の問題が一連で、さらに技法や表現さえも連続していることが知られた。このような二作品の密接な関連は、芥川の作品というものがそれぞれ明確なテーマを持つ個別の作品であるという従来の見方に疑問を提起」し、「なお他の作品においても、芥川は異なる舞台を用いながら一連の問題を追求していたのではないだろうか。芥川の作品の相互間の関連がより深く究明されていかなければならないと考える」(3)と述べている。「仙人」と「羅生門」との関連の指摘は勿論、従来の見方に対する疑問と今後の研究に関する提言も非常に教示に富むものである。私には、そこに中国物を見る一つの視点が示唆されていると思われる。

作品の相互間の関連は、芥川文学全般にわたる問題で、中国物に限らない。が、これを重視する立場からみれば、「仙人」と「黄粱夢」と「杜子春」との三つの作品が、いずれ

も仙人を扱うものである点で共通すること、「鼻」の長い鼻をもつ内供、「酒虫」の腹内に酒虫が蠢く劉大成、「芋粥」の芋粥に異常な執着を示す五位という三つの作品の主人公が、肉体的ないしは精神的異端性をもつ存在として、むしろ作者の内部で相関すること、「天命」と戦って自殺した「英雄の器」の項羽と、地獄変の屏風を完成したあと自殺した「地獄変」の良秀とが設定的に類似することなど、一連の事実は浮上してくる。このように、登場人物の設定や造形から作品間の関連性とモチーフの連続性を見る視点によって、従来看過されてきた一部の作品を含め、作品論の新しい可能性が開かれると同時に、芥川文学の展開と起伏及び作家の認識の形成を把握する新しい角度も提供されるはずである。

以上の認識と構想に基づいて、四章からなる本部では、中国物を含む歴史小説の一部を考察の対象とし、作者と素材との関係、作品の相互間の関連という二つの問題を軸に考察を進める。具体的には、第一章では、「仙人」「黄粱夢」「杜子春」という、仙人を扱う三つの作品を芥川文学における仙人の系譜と見る立場から、それぞれの作品の成立と作者の方法を原典との比較を通して考察し、仙人と凡人との交渉、確執を中心に仙人像の推移と異同を分析し、芥川における人生の問題を考える。第二章では、「鼻」と「酒虫」と「芋粥」との三つの作品をとりあげ、肉体的ないしは精神的異端性をもつ三人の主人公を芥川の内部で関連するものとして、それぞれ造形と性格を分析し、その辿る運命を検討し、文壇登場期の文学のモチーフと問題点を考える。第三章では、成名期の作である「英雄の器」と「地獄変」をとり上げ、原話との比較を通して芥川の英雄観を問い、「地獄変」を照射する新しい視点を探る。第四章では、「秋山図」と「奇遇」を中心に、作品の形成とモチーフの究明を通して、前期から中期へと移行する芥川文学の一面を見る。

以上の考察を通して、芥川文学と中国文学との関係——中国物の方法の特質を明らかにし、初期の芥川文学へ一つの照明を与えることを試みる。

注

(1) 「芥川龍之介と中国文学」(『解釈と鑑賞』昭三七、四)

(2) 「芥川龍之介と中国」(『目白近代文学』第一号、一九七八、六)

(3) 「『羅生門』への過程——岩森亀一所蔵の資料を用いて——」(『国語国文』昭五

七、九

第一章 仙人の系譜

——「仙人」「黄粱夢」「杜子春」——

「仙人」は大正五（一九一六）年八月一日発行『新思潮』第一年第六号に発表された小説で、単行本には収録されなかった。一見、さほど重要な作品ではないが、初出誌本文の末尾の日付により、従来から脱稿日が大正四年七月二十三日とされている¹。「羅生門」より二か月前に脱稿したものととして、「羅生門」との関連が注目されている。なお、吉田弥生との失恋事件後初めて書かれた作品⁽¹⁾で、「青年と死」を除けば、芥川の歴史物の第一作といってよい。このような事情もあって、「仙人」は「羅生門」の成立を含め、芥川文学の出発を考える上で無視できない存在となるのである。

だが、「羅生門」との関連を別にして、次のような事実注目しておきたい。つまり、芥川には当面の「仙人」と同名の小説はまだ二つある。その一つは、大正十一年四月二日発行の『サンデー毎日』に「オトギバナシ」の副題つきで発表された「仙人」であり、もう一つは昭和五年七月一日発行の雑誌『春泥』第五号に紹介された「仙人」である。前者は仙人になるために、大阪の医者の家で只働きの奉公人として二十年も勤めあげた男が遂に天に昇っていった話を描くもので、単行本には収録されなかった。後者は『素描三題』の草稿とされているが、前者と共通点はない。なお、「仙人」の話はかぎ括弧付きであり「仙人」という渾名を付けられた男の妄執でも書こうとしたものらしい。内容はともかくにして、当面の「仙人」を含めて「仙人」と題した作品が三つあることは、芥川の仙人への興味と執着を示している。実は仙人を扱う作品として、他に「黄粱夢」（大六）と「杜子春」（大九）がある。いずれも中国文学に材料をとった作品で、人生の問題をめぐる仙人と凡人の確執を描く点では、当面の「仙人」と共通するので、この三つの作品は一つ芥川文学における仙人の系譜ともいうべき作品群を構成するわけである。本章では、この仙人の系譜を考察することにより、芥川における人生の問題の行方を見ておく。

第一節 「仙人」の出典と構造

本節では、まず仙人の系譜の冒頭に位置する「仙人」を、作品の構造と出典の検討から考察してみたいと思う。「仙人」の構成と梗概は次のようになっている。

話の時代は不詳、舞台は「北支那」で、鼠に芝居をさせて口を糊している李小二という野天の見世物師が、雨宿の山神廟で「乞丐をして歩く」仙人に会い、「陶朱の富」を得た話である。作品は上、中、下の三段からなる。「上」は、惨めな暮らしの中で生きる李小二の生活苦と人生への不安を、背景の北支那の冬の気候と重ね合わせて描く。生活苦にこだわる李の心理に、「作者の失恋後の侘しい心境」や「作者自身の生存苦」が反映されていると見られている。「中」は、李小二と仙人との出会いを描く、初め、李は老人のみすぼらしさに優越な同情を感じていたが、やがて老人が仙人と分かり、彼我の強者と弱者の立場が逆転していく。そして仙人はかき集めた紙銭を「雨銭」ほど無数の金銭や銀銭に変えて李に富を与えたのである。「下」は、仙人が李に作者の人生観を示すと思われる四句の語を書き残し、内面から生活苦の超克をはかる。

このような構成をもつ「仙人」の形成をめぐって幾つかの典拠が指摘されている。これを整理してみると、まず大島真木氏は典拠としてアナトール・フランスの『聖母の軽業師』を指摘し、「模倣といってもいいほどにその設定、描写、構成までが」(2)類似していると述べている。矢作武氏はこの指摘を「作品のテーマや筋はその通り」と受けつつ、「芥川がそれらを作品に形象化するのに用いた」のは「『聊齋志異』の世界」(3)であり、具体的には、「小さな鼠の演ずる芝居」の設定が『聊齋志異』巻十四の「鼠戯」に、仙人が紙銭を無数の金銭や銀銭に変えた場面が同じ巻十四の「雨銭」によるものとする³。藤田祐賢氏も同じ指摘をしている(4)。

以上のような二種類の典拠の指摘をめぐって、清水康次氏は「芥川が『聖母の軽業師』における文章や作品の展開を忠実に踏襲している」と大島氏の指摘を確認しつつ、『聊齋志異』の「鼠戯」と「雨銭」との「二つの話は芥川がフランスの原話を作り変えるにあた

って、作品の舞台を提供したものと考えられる」とするうえ、「生活苦に拘泥する心理」と「それからの解放という主題」(5)が芥川独自のものであると主張する。さらに、石割透氏はかつて小堀桂一郎氏が「羅生門」との関連を指摘した、フレデリック・ブウテエ原作・森鷗外訳「橋の下」(『三田文学』大二、一〇)を取り上げ、主人公の一本腕を装う乞食は「痩せ衰へた爺さん」に優越感をもつが、その爺さんが自分と比べにならぬ大泥棒であったことが分かり、胸中の優越感が脆くも崩れていく展開は、李小二と道士との間に起こった彼我の強者と弱者との逆転と類似するので、「『仙人』こそ『橋の下』に近似した作品と言える」とするうえ、「この作は『聖母の軽業師』の一章と、『橋の下』を主に借りて芥川が解釈を施し、さらに「部分的に『聊齋志異』の挿話から材料を得て、彼の文体で織り上げた作ということになる」(6)とまとめる。

以上、見てきたように、「仙人」の形成にかかわって、全部で三種類の典拠が指摘されている。のみならず、典拠の指摘とともに、一部の考察は作品の方法や主題の把握にも及んでいる。だが、その中に、矢作氏が触れた『聊齋志異』の「丐僧」を除いて、「乞丐をして歩く道士」¹¹紙銭を無数の金銭や銀銭に変えた仙人の設定への注目は殆どなかった。新たな典拠の指摘がないものの、若月紫蘭訳『聖母の軽業師』の訳文と照合しつつ、岩森亀一氏所蔵の資料の内の「仙人」初稿と定稿との綿密な比較検討を通して作品の成立の過程を論証する清水氏の考察にも、仙人の設定が問題にされていない。これだけで、作品の題名でもある仙人への視点が脱落していることは明らかである。

「『仙人』の文章の構成や展開は全く『聖母の軽業師』のそれを借りている」としながらも、「鼠の芝居という設定と、生活苦に拘泥する心理や、富の獲得による救済という結末は異なっている」(同前)と認め、そしてこの「救済」から「解放」の主題を見出すのは清水氏である。念のため、同じ若月紫蘭訳『聖母の軽業師』の訳文を調査してみた。確かに同じ大道芸人の設定でありながら、「何の不平もなく」苦しみに耐える主人公のバーナビーの心理は、「苦しみを、不当だとは、思っている」李小二の心理と対照的になっている。そして僧侶と出会ったバーナビーは導かれて聖母に仕える身となり、やがて拝壇の

前で軽業を演じて聖母を頌えようとするのだが、その時聖母が現れて彼の額の汗を拭おうとするという結末も「仙人」のそれと異なる。とはいえ、問題は「仙人」の結末にこそある。「富の獲得による救済という結末」という指摘に従うなら、「李小二は、陶朱の富を得た。」という冒頭の一句を除いて、末尾の四句を中心とする「下」は全く蛇足となってしまう。勿論芥川自身その四句をつけて「付加」という言葉を使っている。が、清水氏は「この付加は、仙人（強者）と李（弱者）との位置を再び逆転させるものであり、作品の焦点を曖昧にしてしまう。また、そのような言葉による慰撫そのものが、観念の遊びに過ぎない」とする。「付加」を付ける作者の意図を単に「慰撫」「観念の遊び」と退けるのは妥当なのか。そして「付加」という表現自体にまだ問題が残る。

清水氏の紹介によれば、「仙人」初稿の「一枚目に「仙人」の表題がある」（同前）という。これで、「仙人」という題名が最初からあったものであり、かつ初稿から定稿まで改変がなかったことが分かる。とすれば、作品は仙人のことを中心に構想されたものと十分考えられる。一方、作品を子細に読めば気付くように、題名に呼応して、作中に仙人という言葉が初めて出たのは「下」であり、「李小二は……ぼんやり老道士の顔を見上げてゐた」という、「中」の末尾に対して、いきなり「李小二は、陶朱の富を得た。その仙人は……」と書き出されたのである。つまり、「私は金に不自由をしない人間」とか、「偶々、呂祖に遇って、道を学んだ」とかいう「道士」の告白があっても、奇術の場面を含めて「下」までに「仙人」という言葉が明示されていない。この現象は作者芥川の計算によるものにはかならない。「仙人」という言葉の出現に注目すれば、「付加」とは作者にとって都合の表現に過ぎず、「下」が最初から構想にあったもの、かつ作品の成立に欠かせないものであると推察される。こうしてみると、むしろ四句の語にこそ作品の眼目があるように思われる。これについて、まず李小二の心理描写を見てみよう。生活苦に拘泥する李小二の心理は次のように描かれている。

何故生きてゆくのは苦しいか、何故、苦しくとも、生きていかなければならないか
勿論、李は一度もさう云ふ問題を考へて見た事がない。が、その苦しみを、不当だと

は、思つてゐる。さうして、その苦しみを与へるものを——それが何だか、李にはわからないが——無意識ながら憎んでゐる。

このような李の心理描写は、鼠に芝居をさせて口を糊する「野天の見世物師」の身分に相応しいものである。ある意味で、生活苦の問題を根源的に考えてみたことがなく、ただそれにこだわる李小二にとって、「陶朱の富」の獲得は一応救済になるといえるかも知れない。しかし失恋後の心境を伝える書簡の中に、「僕はイゴイズムをはなれた愛の存在を疑ふ（僕自身にも）。僕時々やりきれないと思ふ事がある。そして何故、こんなにして迄も生存をつづける必要があるのだらうと思ふ事がある。」（大四、三、九、恒藤恭宛）とあるように、李の考えてみたことのない問題を芥川が実生活の次元で考えていたし、またその心境を裏返しの形で生活苦に拘泥する李の心理に投影していると見られる。つまり、李の生活苦の背後に作者の感心に生存苦が潜んでいるのである。こうしてみると、「芥川の苦しみに対する思いは、そのまま李に仮託されている」（前掲清水論文）のではない。仮に李が富の獲得で救済されるといっても、それは単なる外面の解決にとどまるもので、「何故、苦しくとも、生きて行かなければならないか」という問いかけに賭けた芥川には救済になるまい。内面の解決と救済をもたらすために、金銭以上のものが必要なのである。だから、物語の展開として、仙人が紙銭を無数の金銭や銀銭に変えて李に富を与えたと同時に、また次のような四句の語を書き残したわけである。

「人生苦あり、以て樂むべし。人間死するあり、以て生くるを知る。死苦共に脱し得て甚、無聊なり。仙人は若かず、凡人の死苦あるに。」

一応「何故、仙にして、乞丐をして歩くか」という李小二の質問に対する答えとして示された四句の語であるが、その狙いは李の内面的、精神的救済にあることはほぼ間違いないだろう。しかし内容から見ると、むしろ「何故、苦しくとも、生きていかなければならないか」という問いかけに対する答えと受け止めた方がもっと相応しいように思われる。のみならず、これをめぐって、「この話を、久しい以前に、何かの本で見た作者は、遺憾ながら、それを、文字通りに記憶していない。そこで大意を支那のものを翻訳したらしい

日本文で書いて、この話の完りに附して置かうと思う」とあるように、語り手の背後にいた作者が突然作中に顔を出し、その由来を解説するようになる。作品の構造内に作者が顔を出して読者の視点を導く手法は、「羅生門」にも多用されているものであるが、仙人の書き残した言葉に作者が自ら登場して解説を加えることは、それが最初から作者の脳裏にあったもの、言い換えれば、作者の中で用意されたものに過ぎないことを示唆している。この言葉を受けて感想を述べるのは李でなく、語り手であるという点を加えると、なおさらである。このように、四句の語をめぐる結末の展開から芥川の作意が見て取れる。

要するに、用意された答えとして、芥川は人生に死苦があれば生楽があるという、死苦生楽の相対化によって、人生への執着を正当化し、生活苦の現実に立ち向かう立脚点を見出したのである。「死苦共に脱し得て、甚無聊なり」という仙人の認識がその到達点を示すこととなる。ここまで来ると、「苦しくとも、生きていかなければならない」ということはもはや問題にはならない。が、一方、このすべてが仙人の言葉として、「仙人は若かず、凡人の死苦あるに」とあるように、自然の法則を超越した不老不死の仙人も死苦のある凡人の生活を羨ましく思うように設定されている。これで、確かに仙人と李小二との二人の強者弱者の位置が再び逆転し、仙人が弱者の位置に転落することになるが、この逆転は「作品の焦点を曖昧にした」というよりも、むしろそれをはっきりしたといった方が妥当であろう。死苦のある凡人の生活を羨望するような仙人はどこにも存在せず、芥川の独創でしかなく、絶対的存在たる仙人の相対化という極端な設定によって、芥川は人生の死苦のある人生を肯定し、生存苦の超克という焦点を明確にするのである。何故「下」において、「道士」の代わりに「仙人」という言葉を出したのか、そこに作者の方法がある。李小二に「陶朱の富」を与えた「乞丐をして歩く道士」から、四句の語を書き残し、死苦のある人間の生活に羨望を示す「仙人」へ、両者の対照が鮮明である。

作品の末尾において、語り手が「恐らく、仙人は、人間の生活がなつかしくなつてわざわざ、苦しい事を、探してあるいてゐたのであらう。」と述べる。李小二に代わる語り手の感想として、この締め括りの一句は、仙人の相対化をさらに強調すると同時に、作者の

仙人認識をも示すことになる。「乞丐をして歩く道士」の設定について、前に触れたように、『聊齋志異』の「丐僧」に依ったとの指摘がある。しかし、内容からみると、その僧は裸足でつぎはぎだらけの衣を着て、飲食金銭をあげても受け取らず、何が欲しいと聞いても答えせず、一日中、飲んだことも食べたことも見えない。結局、短刀を出して自ら腹を割き、手で腸を出して道に並べて、死ぬ。死体を埋めて後、犬がほじくり出した席の中を見ると、まるで空のまゆのようであったという。済南の一僧の怪行を記すこの話との近似性は作中の仙人の設定ないし物語の展開の中に殆ど見つかからない。恐らくこれは「丐僧」が典拠として一般的に認められない理由であろう。とはいうものの、芥川が愛読した『聊齋志異』の中に仙人の設定にかかわる可能性のある話が少なくないのは事実である。例えば巻十四（会校会注会評本）の「丐仙」（乞食仙人）はその一つである。旧家の子第高玉成は村にやってきた病身の乞食を、家人の異議を排して家へ連れていき、自ら治療の手を施し養生させるが、不満を抱く家人による放火事件で乞食がただものでないのに気が付く。数日後、別かれようとする乞食は仙術で麗人の舞を添えた豪華な宴会を設け、玉成を御馳走する。その席上で彼はついに相手が仙人だと分かる。結局仙人は玉成を天上の世界へ連れていき仙境を楽しませたり、災難を予言し彼を命の危険から助けたりする、という筋になっている。一見報恩談の色彩が濃い話であるが、不老不死の仙人は病気にかかるはずはなく、乞食をして歩くのはむしろ世間の凡人を助けるために過ぎない。この点で、「仙人」の乞丐をして歩く道士⇨李に富を与えた仙人の設定が「丐仙」の話に類似するといえる。勿論旧家の子弟として玉成には生活苦の問題がない。が、乞食を同情し、助ける立場から、乞食⇨仙人に助けられる立場へと逆転する構造は「仙人」のそれを想起させる。こうしてみると、少なくとも仙人の基本的設定（乞丐をして歩く）や仙人と凡人の関係（立場の逆転）などの点において、芥川は「丐仙」の話を借りただろうと考えられる。「乞丐をして歩く道士」は原典ないしは中国の仙人像であり、四句の語を書き残した「仙人」は芥川の中の仙人像にはかならない。

ところが、見てきたように、典拠や影響に関する指摘は、すべて作品の「中」までに集

中しており、「下」は芥川の独創である。この点において当面の話も例外ではない。ただし、仙人の設定に関連する部分を見る限りでは、芥川の独創は明らかに原話（の結末）に対する反措定の上に成り立つものである、といえる。要するに、生活苦にこだわる李小二に富を与えたと同時に、また例の四句を書き残し、死苦のある人間の生活への羨望を示す仙人の設定は、最終的に超自然的存在として凡人への優位に立ち、凡人を救済する仙人のことを描く「丐仙」の話に対する反措定となる。のみならず、さらに視界を広げて、常に聖母を祈念していた主人公が、聖母の出現によって、それにふさわしい「見神」の至福が得られた『聖母の軽業師』について、また仙人の相対化による強者弱者の位置の再びの逆転という点で『橋の下』についても、同じことが言えると思われる。このように、原話の内容を借り、原話の構成を踏襲しながら、結末で原話に対する反措定の形で物語を作り変えて、独自の主題を表出しているところに、小説「仙人」の方法があるように思われる。勿論、その反措定が極めて観念的な四句の語によって実現されたのは事実である。後述するように、恐らくそこに「仙人」の単行本未収録の原因があるかも知れない。が、仙人の相対化は芥川内部の地上への志向を示すものとして、その初期文学における神の不在、人間肯定の傾向をうかがわせるのである。こうした「仙人」の方法と傾向に関連して仙人の系譜の中間を飾る小説「黄粱夢」を見てみよう。

第二節 「黄粱夢」と「枕中記」

「黄粱夢」は、大正六年十月一日発行の雑誌『中央文学』第一年第七号に「黄粱夢（小品）」と題して発表し、『影燈籠』（春陽堂、大正九、一、二八）、『或日の大石内蔵之介』（春陽堂、大正十年、十一、二八）などに、「小品四種」の一つとして収録されている。時間的に大正五年八月の「仙人」より一年余後の作品であるが、「この時期の芥川龍之介の思想傾向を知る上で意義をもつ作品」のとされている点で「仙人」と共通する。

まず、作品の出典について先行の考察は、唐代の伝奇「枕中記」とする点では一致する

が、著者をめぐって意見が分かれている。要するに、李泌とする説⁽⁷⁾（和田繁二郎）と沈既済とする説（吉田精一、神田由美子）⁽⁸⁾がある一方、李既済とする説（山内詳史）もある。何故こうなるのか。まず李泌と沈既済との相違を見てみよう。そもそも「枕中記」一篇が宋代まで伝わって、それぞれ『文苑英華』巻八三三寓言類と『太平廣記』巻八二異人類に所収のものが見える。後者は題名が「呂翁」となり、その末尾に「異聞集に出る」との注がついている他、二者の表記にも相当の異同がある。異同は『異聞集』に収録した時、陳翰が改訂、注釈を加えたことの結果で、『文苑英華』所収の本文が唐の流布本に近いと言われている。これにも係わらず、唐、宋人の伝記や筆記などに言及があるように、一般的に沈既済撰として伝わってきているし、現在、研究者の間に沈既済説はもうほとんど疑う余地のない定説となっている⁽⁹⁾が、宋代以後の、いわば明清の刻本に李泌撰と題する刻本があることは事実であり、この事実はそのまま「黄粱夢」の出典の考察に反映されているらしい。気になるのは後者の李既済説である。つまり、該当の人物の存在が確認できない。あるいは「李」が「沈」の誤植ではないかと思われるが、李既済に「りきいさい」というルビが付いているので、執筆者の勘違いとしか言えない。

さて、著者名の相違とともに、本文の表記にもかなりの異同があるものとして、芥川が「黄粱夢」の執筆に当って、その粉本とする「枕中記」を如何なる書籍を通して読んだのか。この問題をめぐって、まず日本近代文学館編「芥川龍之介蔵書書目」にあげられている『唐代叢書』（嘉慶十一年序）と『太平廣記』（道光二十九年鐫）が考えられる。『唐代叢書』所収の本文は題名と著者が「枕中記」、李泌撰となっているが、『太平廣記』所収の本文と照合して表記の異同が見えないので、明らかに『異聞集』系統のものと断定することができない。いずれも芥川の旧蔵書だからこれを参照した可能性が極めて高いが、既に江戸期に木版本が復刻されているものとして、芥川が「杜子春」を書くに先だって、唐の小説「杜子春伝」を『唐代叢書』で読んだらうとの指摘もある⁽¹⁰⁾。ところが、「黄粱夢」と原話の「枕中記」を対照検討してみると、多少意外な結果が出てくる。

「黄粱夢」の中に、廬生が道士の呂翁に見た夢をうちあけて「進士の試験に及第して、

渭南の尉になりました。それから、觀察御使や起居舎人知制誥を経て、とんとん拍子に中書門下平章事になりましたが、……」と語る場面がある。これは原話の「舉進士」登第；釋褐秘校；應制，轉渭南尉；俄遷觀察御使；轉起居舎人，知制誥。（中略）未幾、同中書門下平章事。」という箇所但当るが、問題は「知制誥」にある。本来この「知」とは扱う、司るの意を表す動詞であり、「知制誥」は詔勅の事務を扱うこと、いわば起居舎人の仕事と解すべきであるが、芥川はそれを起居舎人と並べて、官職のひとつと受け止めている。ちなみに、筑摩版全集の注でも「天子のみことを司る官」と解釈されている。これぐらいの誤読が作品の構成や主題に殆ど支障をもたらさないことはいうまでもない、むしろ、これに関連して、彼が「首が落ちた話」（大七、一）の原話のひとつとなる『聊齋志異』第三卷第二十二「諸城某甲」を読んで、石田幹之助宛に諸城、拳人と川教諭について、「右の三件いづれも清朝の官制の地名に候へばどうも素人の手ぎには生きがたくよろしく御教示下され度上候」という問い合わせの書簡を送ったことも想起される。そこにたとえ原話から素材を借りる形にしても、作品の創作に極めて真剣で虚心な姿勢で臨む芥川の姿が見える。

ただし、この誤読を契機に一つの事実が顕わになってくるのである。要するに、「知制誥」は『文苑英華』系統の刻本に見える表記で、『唐代叢書』や『太平廣記』など『異聞集』系統の刻文では「知制誥」が「為制誥」となっている。この異同を見る限り、「黄粱夢」に「知制誥」と明記した芥川が『唐代叢書』や『太平廣記』を通して「枕中記」を読んだ可能性はまず排除される。つまり、「黄粱夢」の執筆に当って、彼が直接参照したのはこの二種類の書籍でないことは確実にいえる。なお、この結論が他の異同にも裏づけられる。例えば『異聞集』系統の刻本では「主人蒸黍」が「主人蒸黄粱」となっている。これはいわゆる「黄粱一炊夢」の故事の由来であり、作品を「黄粱夢」と題した芥川にとっては、むしろ都合のいい表記である。が、それにもかかわらず、彼は前者に従って「黍」という言葉を使っている。

勿論、以上の経緯が「黄粱夢」の成立にも関わっているはずである。作品世界に込めら

れている芥川の作意を探るために、以下、『文苑英華』系統の本文を用いて、「枕中記」の概要を紹介しつつ、「黄粱夢」との比較に筆を進めてみよう。

原話の「枕中記」は語り手が終始視点を取り、物語を語るという構造になっている。開元七年のころ、邯鄲へ行く途中のある宿屋で、少年盧生が神仙の術を心得た呂翁という道士に出会った。二人は格別に気が合うものと見え、楽しそうに話し始めたが、盧生は「男と生まれながら世にいれられず、こんなみすばらしい暮らしをしているとはなあ。」と溜め息をつきながら言う。すると、呂翁は「君の身体は見たところ病気も苦痛もなさそうだが、一体何が不満なのか」と聞くが、これに対して、彼は男が世に生まれてからは、功名手柄を立て、朝廷の高官となり、一族繁盛、一家豊かに暮らしてこそ、満足といえる。自分には以前には学問に志を持ち、いろいろな知識もそなたのものだから、出世が簡単にできると思うが、いまのような年になってまだ田畑であくせくしている。これこそみすばらしいと、答える。このとき、宿の主人はちょうど黍の飯を炊いていた。呂翁が隠囊から青磁の枕をとりだし、盧生に渡しながらかう言う。「わしの枕で眠れば、思うがままの栄華を尽くさせてやるぞう」と。盧生がこれに頭を乗せると、家へ帰って行った。

数か月の後、盧生は清河の崔氏の娘を嫁にもらい、財産も次第に豊かとなった。翌年には試験に合格して進士となり、秘書省の校書郎に就職した後、渭南尉、觀察御使、起居舍人などを経て、陝州の刺史にうつった。刺史在任中、彼は運河の開通工事を行い、交通の便利をはかったので、土地の人達は石碑を立ててその功績を記念した。その後、河南道採訪使や京兆の尹などの官職を転々としたが、同年、神武皇帝から御使中丞兼河西道節度使を命ぜられ、彼は夷狄の軍勢を大破し、領土を大幅に広げた。その功績で吏部侍郎に転任し、戸部尚書にうつったが、時の宰相から嫌われ、捏造の罪名で端州刺史に流された。しかし三年の後、また呼び戻されて常待となり、まもなく同中書門下平章事に任ぜられ、宰相の座についた。まとめていえば、盧生は都合二回辺地に流され、二度宰相となり、中央や地方の官職を歴任し、朝廷では思うままにふるまう生活が五十余年に及び、五人の息子もそれぞれ地方と中央の官吏となり、その嫁はみな天下の豪族であった。

晩年、声色の遊びに耽け、豪奢な生活を送った末、病気で倒れた盧生は、病床から皇帝へ長い上奏文を書き、また皇帝からの詔勅をもらった後、とうとう亡くなった。ここで盧生は目をさました。主人の炊いていた黍の飯がまだ煮えず、目にふれるものがすべてもとのままだったので、夢だと分かる。呂翁が笑いながら、「人生の満足も、こんなものであるさ」と述べるが、彼はしばらくぼんやりして、やがて「名誉と羞辱の過程、困窮と栄達の運命、成功と失敗の道理、死と生の実情、すべて悟っている。先生、これによって手前の欲望を止めようとしたのですね。ご教訓を敢えて受け入れないのですか」と、頭を下げ、二度拝してから、店を出て行く。

これに対して、「黄粱夢」は主人公の青年盧生が死を体験した直後に、「急にはつと何かに驚かされて、思はず眼を」開くところに始まるのである。目が醒めると、枕元には依然として道士の呂翁が座っていて、「主人の炊いでゐた黍も、未だに熱さない」ようであるが、盧生は青磁の枕から頭を上げ、邯鄲の秋の午後、呂翁と「夢」をめぐって会話を交わす、という展開となる。要するに、起承転結の構成からいえば、芥川は原話の〈起〉の部分に相当する盧生と呂翁の出会いを切り捨て、原話の進行順を変えて〈転〉の部分に当る盧生の死——夢の醒めを冒頭としたのである。出会いの場面の捨象は、題名のように、芥川の関心が「夢」にあることを示すことになるが、以上のような改変によって、原話の語り手が物語全体を語る構造と異なり、会話の形で主人公の盧生が自ら「夢」の体験を語ることになる。なお、盧生の告白という形をとるため、原話の〈承〉の部分に当る「夢」の内容も大幅に短縮された。こうした作業によって、中国の唐の時代の伝奇物語は現代の小品に生まれ変わったのであるが、語りの構造から会話の構造への改変が重要である。

ところで、芥川は何故「枕中記」に目を向けたのか、これは「黄粱夢」の執筆動機につながる問題である。前掲の梗概を見れば分かるように、「枕中記」は基本的に道教の虚無思想と禁欲思想を反映する教訓談である。現実の人生に不満を感じ、出世と栄華を望む盧生の希望を、呂翁という道士は「思うがままの栄華を尽くさせてやる」とかなえた。しかし、盧生の体験した出世と栄華が夢に過ぎず、夢が醒めたと同時に、すべては無に帰して

しまう。そこで、道士の話に導かれて、廬生が自らの欲望を反省し、禁欲の教訓談が成り立つのである。しかし、芥川は原話の「夢」の構造を借りながら、むしろ原話の思想を否定する方向へ物語を作り変えたのである。この点について、「黄粱夢」の結末を見てみよう。結末において、「夢」をめぐる呂翁と廬生の対話が次のように展開されている。「得意らしく髭を撫でた」呂翁は、「では、寵辱の道も窮達の運も、一通りは味はつてきた訳ですね。それは結構な事でした。生きると云ふ事は、あなたの見た夢といくらも変わつてゐるものではありません。これであなたの人生の執着も、熱がさめたでせう。得喪の理も死生の情も知つて見れば、つまらないものなのです。さうではありませんか。」と説教する。これに対して、廬生は「青年らしく顔をあげて、眼をかがやかせ」ながら、「夢だから、猶生きたいのです。あの夢のさめたやうに、この夢もさめた時が来るでせう。その時が来るまでの間、私は真に生きたと云へる程生きたいのです。あなたはさう思ひませんか。」と答える。廬生の表情や反問の口調などで既に対立の構図が確認されるが、話の内容はさらにこれを裏付ける。ここでは、芥川は原話における廬生の反省のことを呂翁の説教に切り替え、また原話にない「人生の執着」への戒めを加えた上、これを否定する形で、自らの認識を廬生の口を借りて述べるのである。こうしてみると、「枕中記」に材料を採り、「黄粱夢」を書く動機が明瞭になってくるだろう。つまり、「枕中記」の夢の話に惹かれただけでなく、その思想への反発も執筆の動機につながるわけである。「あの夢のさめたやうに、この夢もさめた時が来るでせう」とあるやうに、原話の「夢」が巧妙に生かされている。どうせ人生が夢のようなものでいづれ醒める時が来る。だからこそ、生きていく間、「私は真に生きたと云へる程生きたい」という。これは芥川内面の叫び声にほかならない。人生の執着ないしは人間の欲望を是とするところに、あくまで現実の人生にこだわる芥川の一面が見えてくる。

駒尺喜美氏は、結末における呂翁と廬生の対話を「二人の芥川の内面の対話」(山)と見、そこに認識者と求道者との相克という「この時期の芥川の内面葛藤がすけてみる」(二)とする。これに従うならば、認識者としての芥川の内面が原話の思想とそのまま重なるという

ことになる。しかし以上の比較検討を見る限り、原話の思想は芥川にとって、むしろ否定の対象に過ぎない。仮に「芥川の内面の対話」としても、仙人呂翁の説教に対する凡人廬生の主張という対立の構図に、一応の「解決」が読み取れるだろう。廬生の答えを聞いた「呂翁は顔をしかめた俛、然りとも否とも答へなかつた」ところに、作品が締め括られるのである。かつて「得意らしく髭を撫でた」教訓する側の呂翁の沈黙は、超人的な仙人の不在を意味するのではないか。呂翁の苦心と説教をめぐって、反省、遵守する廬生から主張、対立する廬生への転換は、紛れもなく教訓談に終わる原話に対する一つの反措定となる。この反措定をもって原話を作り変える方法は、「仙人」のそれとつながって、中国物の方法の一端をうかがわせる。勿論「得喪の理も死生の情も知ってみれば、つまらないものなのです」と、「人生の執着」を戒める呂翁と、「死苦共に脱し得て甚、無聊なり。仙人は若かず、凡人の死苦あるに」と告白する「仙人」の仙人とは、全く異なるイメージである。だが、二人とも作者に操られている人物に過ぎない。仙人を相対化することによって生存苦の超克を求める芥川は、また敢えて仙人に挑むことによって原話の虚無と禁欲の思想を退け、つまらなくとも、現実の人生を力一杯生きたいという内面の叫び声を聞かせるのである。このような仙人と凡人の葛藤は「杜子春」にまで続く。

第三節 「杜子春」——仙人の変貌

「杜子春」は大正九年七月一日発行の雑誌『赤い鳥』第五巻第一号に発表された童話である。初出には「これは杜子春の名はあつても、名高い杜子春伝とは所々、大分話が違つてゐます。……」という付記がつけられ、また、河西信三宛書簡（昭和二、二、三）の中に「拙作『杜子春』は唐の小説杜子春伝の主人公を用ひをり候へども、話は 以上創作に有之候。」とあるように、この作が中国文学、具体的にいえば、唐の李復言撰の『杜子春伝』に題材を借りた創作であることを示している。

よく注目されている作品として、従来、「杜子春」に関する先行論考が決して少なくは

ない。その中で、原作の『杜子春伝』との対照検討を通して、「芥川の『杜子春』は明らかに『杜子春伝』の換骨奪胎であるとはいえ、原本の意図とは似ても似つかないものであって、道教思想を反映した原作のねらいを童話風な着想に置きかえる際に、まったく次元を異にする発想の移行が行われたものと見られる」¹²⁾とし、そのうえ、生母の発狂と初恋の破局に創作の動機を見出す村松定孝氏の見解¹³⁾は注目すべきである。なお、動機としての母への深い思慕については、「杜子春」に「芥川の秘められた、母を呼ぶ真実の声を聞きとること」を可能とする平岡敏夫氏¹⁴⁾によって、さらに徹底的に追究されている。確かに童話「杜子春」を読むとき、母への視点が大切なものだと思われる。とはいうものの、原作との対照検討を通して作者の発想と方法を考える場合、作品の成立に欠かせない仙人の存在も見落としてはならない。原作との対照検討自体はすでに吉田精一氏や村松定孝氏らによって詳しく行われているので、そちらに譲る。ここでは、主に仙人への視点から芥川の「杜子春」と原作の『杜子春伝』との相違を見てみよう。

全体的には、「杜子春」がなにしろ子供に読ませるのを目的としているため、これの執筆に際して、芥川は原作における人間関係の複雑さを捨象し、時間の経過を俟って次々に起る事件の諸相をできるだけ限定しているような書き方をとっている、ということができ、が、「話は三分の二以上創作」という芥川の自注を念頭に置いて原作との相違を整理してみると場所の設定などを除いて、「創作」に相応しい大きな相違は次の如く三つある。

第一は仙人を志向する動機である。原作の場合は、「叟の深恵に感ず、事の立つる後、唯叟の使ふ所のままにせん」(国訳漢文大成、以下同)とあるように、放蕩者の杜子春が自分を三たびも救ってくれた老人への恩に報いるために身を老人に任せ、老人は彼を華山雲臺峰へ連れ、鍊丹の現場で彼に命じて無言の行を言い渡すのである。仙人の鍊丹を手伝い、それが成功したら杜子春も仙人となる、ということは後で明らかになるが、彼自身決して「仙人になりたい」という志望を持っていない。従って、鍊丹の成就の可否に原作のキーポイントが置かれていると言えよう。というのは、村松氏が説くように、「原作の『杜子春伝』が道教思想を反映しているかぎりに於て、この鍊丹(丹は長生薬の意)の作業

の設定こそ絶対に欠くべからざる事柄であり、この薬をつくるに当っては性交其他一さいの俗界の欲の禁忌が定められる。これは無為清静な生活に入れば、『道』に帰一することができるといふ道教の教理にも通ずる」（同前）からである。だが、芥川「杜子春」の子春は人間性への絶望から自ら仙人を志向し、仙人になりたいために、無言の行の試練を受けけることになるのである。つまり芥川は「杜子春」の執筆に当って、原作の煉丹の話を持ち捨て、杜子春が自発的に仙人を志向するようにし、その動機を人間性への絶望とするのである。

第二は無言の行の試練に落ちる原因である。原作の場合は、地獄で甚だ凄絶な折檻を受けた末、女に転生し、母親となった杜子春が、子を殺されるのを見て思わず声を発してしまうのである。これで、結局道士の煉丹が失敗し、子春も仙人になれなかった。だが、芥川「杜子春」の子春は様々な恐怖にたえるが最後にそのまま馬となった父母が目の前で鞭打たれる。打たれつつ子春を思いやる母の声を聞いた時、母の慈愛に感動して声を発してしまうのである。とっさに声を発してしまう点で原作と一致するが、母親の子への愛をひとひねりさせて、母の子への愛に子が答えるとしている。つまり原作では何物よりも強い母性愛を、芥川「杜子春」では母性愛に応える子の情愛の深さを語っている。

三つ目は作品の結末である。原作の場合は、声を出して煉丹の失敗を招いた子春に対して、道士は七情の中の「愛」の未滅を指摘しつつ、「はて、仙人の才は得難いものじゃないな。わしの薬は煉り直しも得るが、お前の身はやはり俗世の世話にならねばならぬ。元気でな」云々と嘆き、道を指し示して帰るように促した。子春は俗界に帰ったものの、道士との約束を破ったことが恥ずかしく、もう一度彼に手を貸してその過ちを償おうと思ひ、雲台峰へ行って見たが、もうそこには人の通れる路はなかった。彼は恨みをのんで引き返してきたのである。しかし芥川「杜子春」では、杜子春は母の慈愛の前で甦った己れの父母への愛情によって、仙人になれなかったことを返って喜び、鞭打たれる父母を見ていた当時の心境告白する。これに対して、鉄冠子は「もしお前が黙つてゐたら、おれは即座にお前の命を絶ってしまうと思うつてゐたのだ」と告知し、そして今後「人間らしい、正

直な暮らしをするつもりです」との決意を表明した子春に、桃の花に囲まれている家と畑を与えるのである。子春の告白と決意及び家の話が原作にないものであり、子春を戒める鉄冠子の発言も原作と全く異なる。

このように見てくると、芥川「杜子春」と原作の「杜子春伝」が趣を異にしていることは誰の目にも明らかであろう。両者の相違の発端として、仙人への恩返しという単純な動機で仙人に身を任せた杜子春から、人間性への絶望から自ら仙人を志向する杜子春への転換は、原作に対する一つの反措定として、現代の童話「杜子春」に人間性の問題を盛り込もうとする作者の意図をうかがわせる。が、こうした杜子春の変貌とともに、仙人も変貌したことは忘れるべきではない。以上の整理によってすでに原作の仙人と芥川「杜子春」の仙人との差異が浮上していると思うが、それを踏まえて、さらに仙人の造形を検討してみよう。

前述のように、鍊丹の話のカットによって道教思想の要素が大いに排除され、作品を取りまく虚無的で神秘的な雰囲気はかなり希薄になっているが、それだけでなく、原作の内容を大幅に簡略化して作った「杜子春」の中に仙人への加筆ばかり目立っている。まず目につくのは「一老人」から「片目眇の老人」への変化である。しかも、原作で「道士」で通されたこの「老人」は「仙人」と明記した上「鉄冠子」と名付けられたのである。そもそも中国には昔から伝わっている八仙人があり、足の不自由な乞食の姿をした鉄拐李、白い驢馬に後ろ向きにたまがる張果老、片足が裸足である藍彩和などのような、人間臭くて個性豊かな仙人が殆どである。恐らく「鉄冠子」を含め、以上のような改変を加えた芥川の脳裏にこれら仙人の群像があったろうと推定される。改変の狙いがより強烈な印象を与えるイメージでもって読者の興味を喚起するところにあるに違いないが、その裏に人間臭い仙人像を目指す作者の意図も見て取られる。

次に、仙人が歌を唱う設定である。原作にないこの設定が何を意味するか。歌の出典について、芥川がわざと初出の付記の中で「(三)のしまひにある七言絶句は、呂洞賓の詩を用いました」と解説する。呂洞賓も八仙人の中の一人である。床屋に身をやつして地上

に住んでいるためか、彼の作と伝えられた詩が『唐詩選』などに散見する。『唐詩選』にも名を留める仙人の詩を作中に取り込むことは話の実在性を漂わせると同時に、鉄冠子という仙人の造形にも大いに関わっている。「朝に北海に遊び、暮には蒼梧。……」云々とする歌は、内容から見ると、かなり自由奔放なものである。こんな奔放な歌を「白い鬢の毛を風に吹かせて、高らかに」唱いながら、青竹にたまがて蛾眉山（原作は華山）に飛んでいく「片目眇」の仙人の姿がいかに颯爽なもののかは自明のことである。このような風貌をもつ鉄冠子という仙人は、原作の「中に葉炉あり、高さ九尺余。紫焰光発し窓戸に灼煥す。玉女数人炉を環りて立つ。青竜白虎分れて前後に扱る」正堂で鍊丹に励む「黄冠絳坡」姿の道士と比べて、遙かに明るくて楽しいといわねばならない。こうしてみると、歌を唄う仙人の設定は、童話の読者にとって親しみやすいものだけでなく、人間的な仙人の造形にも不可欠なものである。

極端にいえば、杜子春にとって仙人になることは、薄情な現世を脱出する手段に過ぎないといえる。が、彼の仙人志向——現世離脱の企ては結局母親の無償の愛の前で挫折してしまう。というより、彼の内部に潜む母に対する子の情愛によって台無しにされてしまうのである。「鞭を受けてゐる父母を見ては、黙ってゐる訳にはいきません」と彼は当時の心境を告白する。原作にない子春の告白は概ね芥川の肉声と受け止めてもよいと思う。問題はこれに対する仙人の態度である。厳な顔になって、仙人が「もしお前が黙ってゐたらおれは即座にお前の命を絶つてしまはうと思つてゐたのだ」と満足の意を表すが、「もし一言でも口を利いたら、お前は到底仙人にはなれないものだ」と覚悟をしろ」と、子春に無言の行を命じたのも仙人である。ここで、仙人の発言が前後に矛盾している。この矛盾について、もともと仙人が子春に無言の行を課す目的は彼が仙人になれるか否かを確かめるためではなく、彼をして仙人になることを諦めさせ、人間らしく生きてもらうためであるか、あるいは仙人も子春の母親の無償の愛に感動してしまつて初心を変えたのかも知れない、という解釈しか許されない。いずれにせよ、仙人の発言を見る限りでは、彼が人間の母子愛を是認する立場にあるのは事実である。本来、邪心俗念を去り、七情を忘れる人間

しか仙人になれず、俗念と七情の排除が仙人の基本的条件であり、無言の行はこれを確かめる試練である。原作「杜子春伝」の仙人は、我が子への「愛」のためにその試練に落第して仙人になれなかった子春のことを残念に思い、「仙才の得難き」を嘆くのである。彼に対して、母の無償の愛の前で甦った子春の父母への愛情を是認し、その愛情で無言の行の試練に落第し、仙人になることを諦めた子春を期待しているような「杜子春」の仙人は一つの反措定となるわけである。このように、「杜子春」において、原作の仙人が著しく変貌し、かなり人間的な仙人に転身したのである。

一方、そうした仙人の発言に励まされて、杜子春が「晴れ晴れした調子」で「何になっても、人間らしい、正直な暮しをするつもりです」との決意を表明する。これを受けて仙人は「その言葉を忘れるな。……」と戒めつつ、泰山の南の麓にある、桃の花に囲まれた畑つきの家を与えてやるという。こうした結末が原作のそれと全く異なることは前述の通りである。ここで強調したいのは、原作と異なる結末をもつ「杜子春」の形成に杜子春の変貌とともに、仙人の変貌も決定的な意味をもつことである。見てきた通り、「人間に愛想が尽きた」杜子春から、「人間らしい、正直な暮らしをするつもりです」と宣言する杜子春への転化を構造的に保証するのは、変貌した仙人の存在にはかならない。本来人間を塵界の煩惱から解脱し、無為清静の境地へ導く存在であるはずの仙人でさえ、母子愛という人間の最も深い情愛を是認し、仙人になることを諦め、人間らしい正直な暮しを選択する杜子春を応援するようになるのである。こうして、仙人という人間と自然の法則を超越した絶対者の相対化によって、杜子春が最終に到達した人間性肯定の心境が絶対化されるのである。仙人の相対化は基本的に「仙人」以来の一貫した方法であり、原理である。但し、観念的な解決に終わる「仙人」や単純な対立の構図で立つ「黄粱夢」と比べて、人間性の問題を地獄における母子愛の次元まで克明に描き表す「杜子春」は、文学的に完成度の高い作品と言わねばならない。

確かに母子愛による「人間らしさ」の喚起に「常識的な倫理感」が漂っているといえるし、また杜子春が初め人間性への絶望を抱きながら、結末に人間らしい暮らしへの決意に

到達する構造は、「すべて在来の童話の様式にならったままでだ」という解釈しかみちびき出せない」（村松定孝 前掲論文）かも知れない。だが、仙人の相対化は決して「常識的」とは言えるまい。超人的絶対者として凡人を助け、その願いをかなえる仙人が在来の童話によく見えるものとしても、自ら仙人となることを否定するような、非常識的で人間的な仙人は芥川の独創でしかない。なお、こうした仙人が「仙人」の延長線上にあるものという点に注目すれば、母への深い思慕に「杜子春」の執筆動機を見ると同時に、芥川の内部に潜む仙人の相対化の志向も忘れるべきではない。少なくともそれは「杜子春伝」を童話「杜子春」に作り変えるときの基本的発想の一つになると言えよう。

最後に、「杜子春」の評価をめぐって、子春の改心を含め、芥川の創作した結末に「芥川の本音」（中村真一郎）が見いだされるとする評が一般的であり、また、この「本音」を、天才の道を選び芸術という「仮構の生」に生きようとした芥川の、一面に潜んでいた平凡な「人間性回帰」の志向とみるのは大方である。ここでは、「回帰」という言葉に多少疑問を感じる。いうまでもなく「戯作三昧」や「地獄変」などの芸術家小説を意識して使われている言葉であるが、以上のように、芥川文学における仙人の系譜を辿ってきてみると、むしろ人間性肯定の志向は作家の内部に固有のものであり、初期以来の芥川文学の重要なテーマの一つであるといえる。つまり、たとえ「戯作三昧」や「地獄変」に現実超越の志向が見出されるとしても、指摘のあったように、それはあくまで芥川の中の一面に過ぎなく、もう一面として、芥川は自らの内部に潜んでいた人間性肯定の志向を、懐疑や動揺があっても、決して捨てることなく貫いてきているのである。この連続性を重視すれば、彼の内部には常に人間性ないしは実人生をめぐる「肯定」と「超越」の相克があっても、「回帰」の問題が存在していないといえるのではないか。

以上、「仙人」「黄粱夢」「杜子春」を中心に、芥川文学における仙人の系譜を考察してきた。三つの作品において、芥川は原典の内容を借り、その構造を踏襲しつつ、原典の思想ないしは仙人像に対する反措定の形で、「仙人は若かず、凡人の死苦あるに」と告白

する「仙人」の仙人や、人間の母子愛を是認し、自ら仙人となることを否定する「杜子春」の仙人のような、いわば相対化した仙人を作り出すと同時に、「黄粱夢」のような人生の執着を戒め、超脱の境地を是とする典型的な仙人を描いて見せるのである。三作の間に相対時間の隔たりがあるにもかかわらず、仙人像の変化はそれだけに留まることは、芥川の認識の持続性をうかがわせる。そして、後者の説教に対して「私は真に生きたと云へるほど生きたいのです」と主張する盧生と、「何になつても、人間らしい正直な暮しをするつもりです」との決意を表明する杜子春の口を借りて、人間性肯定の志向を語っているのである。原典に対する反措定による新しい仙人像の創出に、中国物の方法の特徴が見出される。

一方、いずれの原典でも、絶対者、権威者としての仙人が、人生の執着や人間の欲望を退け、無為清静の境地を至高の理想とする道教の禁欲思想や虚無思想と結び付いている。こうした仙人の相対化ないしは仙人と凡人の確執を描くことにより、自ずから人生の執着や人間の欲望を肯定する意向を示しているので、異国の仙人への注目が単に趣味に留まるものではない。歴史小説の「方法」として限定しきれない一面もある。何故なら、仙人が「昔日本以外の土地から起つた」「異常な事件」の人物として、人間性肯定のテーマを表現するための手段であると同時に、また自然と人間の法則を超越した絶対者、権威者として、それを相対化、人間化するところに、芥川の中の権威否定の願望も託されているからである。

注

(1) 「羅生門」の成立について、「構想の端緒が失恋以前にさかのぼっていたという推測」も可能だとする指摘（三好行雄『芥川龍之介』筑摩書房 昭五〇、四）があり、すんで芥川の自注をフィクションとして退け、大正三年末には初稿が成立していたという意見（海老井英次「『羅生門』—その成立の時期」『国文学』昭四五、六）も見られる。

- (2) 「芥川龍之介の創作とアナトール・フランス」(成瀬正勝編『大正文学の比較研究』明治書院 昭四三、三収録)
- (3) 「芥川龍之介と中国文学①—『聊齋志異』との関係—」(笠間選書『谷崎潤一郎』昭五四、三)
- (4) 「『聊齋志異』一側面—特に日本文学との関連において—」(『慶応義塾大学創立百年記念論文集』昭三三、十一)
- (5) 「『羅生門』への過程—岩森亀一氏所蔵の資料を用いて—」(『国語国文』昭五七、九)
- (6) 『芥川龍之介—初期作品の展開—』(有精堂 昭六二、二)
- (7) 「芥川龍之介と中国文学」(『解釈と鑑賞』昭三七、四)
- (8) 吉田精一『芥川龍之介』(新潮文庫 昭四八、八、一五) ②神田由美子「芥川龍之介と中国」(『目白近代文学』第1号 昭五四、六)
- (9) 「黄粱夢」(菊地宏等編『芥川龍之介事典』明治書院 昭六〇、一二、一五)
- (10) 例えば汪辟疆校録『唐人小説』(上海古籍出版社、一九八一、一)、王夢鷗『唐人小説校釋』(台湾中正書局 一九八三、三)などはそうである。
- (11) 『芥川龍之介の世界』(法政大学出版局 一九七二、一〇、二〇)
- (12) 「唐代小説『杜子春伝』と芥川の童話『杜子春』の発想の相違点」(『比較文学』昭四〇、二)
- (13) 『芥川龍之介—抒情の美学—』(大修館書店 昭五七、一一、二五)

前章では、「仙人」を始め、中国の古典に取材した三篇の作品をとりあげ、芥川文学における仙人の系譜を考察し、芥川の内面に潜む人間性肯定の志向を見てきた。すでに一部の指摘があったように、「仙人」の李小二と表裏の関係にある人物として「羅生門」の下人の姿に注目する時、「羅生門」の世界に「否定的な（利己主義）の捉え方とは別の、自我の覚醒という体のもと肯定的な（自己本位）の展開」(1)を読み取ることが出来る。これで、人間性肯定の志向とともに、初期芥川文学のもう一つ重要なモチーフがうかがわれるが、「羅生門」と「仙人」と、ないしは仙人の系譜を構成する諸作品のみならず、「羅生門」以後の一連の作品、すなわち、「鼻」と「酒虫」と「芋粥」も主人公の設定において関連すると見られる。

芥川は大正五年二月十五日発行の雑誌『新思潮』創刊号（第四次）に「芥川龍之助」の署名で「鼻」を、同年六月一日発行の同誌第一年四号に「酒虫」を、同年九月一日発行の雑誌『新小説』に「芋粥」を次々に発表した。周知のように、「鼻」は、夏目漱石の激賞を受け、漱石門下で『新小説』の編集顧問をしていた鈴木三重吉の推薦によってその五月号に再掲載され、文壇的出世作となった作品であり、「芋粥」は当時新人作家の登竜門とされていた『新小説』のために書かれた短編で、一流文芸誌に載せた最初の小説である。華々しい文壇登場を飾るこの二つの作品について、従来、その性格や成立を中心に既に数多い検討、分析のメスが加えられているが、これと裏腹に、その中間に位置する中国文学に取材した「酒虫」について、「殆ど原文の拡大訳」(2)とする吉田精一から、「平凡な作品」(3)とかあるように、概して研究史における評価は低く、考察もそう多くない。作品の典拠や方法の異同はともかく、肉体的ないし精神的異端性をもつ主人公の運命に託して人間存在の状況を描く小説として、「酒虫」はその前の「鼻」と後の「芋粥」とともに一つの作品群を構成すると見られる。そして、それぞれの作品の題名が示すように、長い鼻の

持ち主である内供、腹中に酒虫をもつ劉大成、芋粥に異常な執着をする五位、三人の主人公は「あるテーマを芸術的に最も力強く表現する為」に選ばれた「異常な事件」の人物であると同時に、また作家の内面を託されている芸術上の造形として、一つ芥川文学における〈異端者〉の系譜を形成するわけである。本章では、この〈異端者〉の系譜を見る立場から三つの作品を考察し、文壇登場期の人と文学へ一つの照明を試みる。

第一節 「鼻」喪失と回復の構造

初出の付記で示されたように、「鼻」は『今昔物語』巻二十八「池尾禪珍内供鼻語第二十」、『宇治拾遺物語』巻二ノ七「鼻長僧事」から素材を得ている。構成が整っていて完成度の高い作品としてこの作は従来からよく注目され、漱石の激賞をはじめとして、様々な角度から論及されている。それらを本節の考察との関連から整理すると、大体次のようになる。まず、同時代評として、夏目漱石は作者宛書簡の中で「あなたのものは大變面白くと思ひます落着があつて巫山戯てゐなくて自然その俣の可笑味がおつりと出てる所に上品な趣があります夫から材料が非常に新しいのが眼につきます文章が要領を得て能く整つてゐます敬服しました。あゝいふものをこれから二、三十並べて御覧なさい文壇で類のない作家になれます」と評する。漱石の暖かい称賛について、その折りの喜びを、井川恭宛書簡（大五、三、二四）他、これまた多く芥川は書き記している。しかも、正に漱石の忠告を守るかのように、これから暫く「虱」「酒虫」「芋粥」と、歴史に素材をとった小説は「羅生門」よりむしろ「可笑味」の強い「鼻」系統の作品が続くことになる。この意味で、〈異端者〉の系譜の形成と漱石の称賛とは無関係でないといえよう。

吉田弥生との結婚を家族の反対で断念させられた芥川は、「僕はあらゆる愚にして滑稽な虚名を笑ひたい（中略）恐らくすべては泣き笑ひで見ればきものかもしれない」（井川恭宛書簡大四、三、一二）と記し、「あの頃の自分の事」別稿（『中央公論』大八、一）の中で「当時書いた小説は、「羅生門」と「鼻」との二つだった。自分は半年前から悪く

こだはった恋愛問題の影響で、獨りになると旗が沈んだから、その反対になる可く現状と懸け離れた、なるべく愉快な小説が書きたかった」という、有名な自注を残していた。吉田精一氏はそれらを踏まえた上で「表面的なユーモアや諧謔にもかかわらず、この作品の根底には人生に対する懐疑的な精神や、心をひらいて温かい愛情の授受し得ない利己的な人間性に対する諦観が、色濃く流れていることを否定出来ない。(中略)他人の眼にうつる自分の姿に終始注意をひかれるばかりで、自己を絶対的に生かし得ない鼻長内供の姿はやがて彼が眺めた人間性の本然の相だった」(4)と「鼻」の主題を要約している。この延長線上に、より作家の実生活を重視する形で「自己を越えようとする試みを放棄した諦念」(5)を見出す石割透氏などの論がある。

勿論、失恋後の心情が作品の成立とどう結び付いているかは大きな問題である。しかし鼻が長かった時の内供を周囲が哂笑したことの確かたる描写はどこにも見当らず、弟子僧の「同情」という明白な作品要素を見れば、問題の所在が作中に提示された「傍観者の利己主義」にあるというより、むしろ内供自身の中にあるようである。とすれば、少なくとも失恋事件と関連して、吉田精一氏の説を始発とする「鼻」への共同理解に再考の余地が残るはずである。勿論、「傍観者の利己主義」の提示に対する疑問が既に先行論考の中にある。例えば和田繁二郎氏は早くも「結果からみて、『つけつけ哂ふ』のが、もう一度同じ不幸に陥れてみたいという、『或敵意』を意味するようには見えない」(6)と指摘し、海老井英次氏は失恋問題と関連させて見るだけでは「不十分」だとした上、長鼻に象徴される内供の自意識の肥大化による人間の「自我喪失」の「悲喜劇」(7)を見る。人間の「自我喪失」を見る視点に同感であるが、「内供の直面している問題は無解決」という結論に疑問が残る。この点で、漱石の評と吉田氏の説との隔たりに注意しつつ、漱石の評した「可笑味」を起点に「鼻」のもつ「しみじみとした優しさ」を読み、内供の到達した安定の境地を示す作品の結末を当然の如く是認した平岡敏夫氏の見解(8)は極めて教示に富むものである。要するに、「利己的な人間性に対する諦観」を含め、芥川の描きたかったのは、果たして三好行雄氏がいうように、「傍観者の利己主義」の「被害者としての内供」(9)であ

るかどうかに問題の焦点がある。これをめぐって、以下、「同情」の要素と内供の心理の変化を重視して考察を進めることにする。

禅智内供の鼻と云へば、池の尾で知らない者はない。長さは五六寸あつて上唇の上から顎の下まで下つてゐる。形は元も先も同じやうに太い。云はば細長い腸詰めのような物が、ぶらりと顔のまん中からぶら下つてゐるのである。

これは小説の冒頭である。作品の題名に照合して、内供の紹介が鼻から始まるのは至極当然のことである。が、それにしても、「禅智内供の鼻と云へば、池の尾で知らない者はない」という書き出しの意味は奥深い。というのは、誰でも知っている事実として強調されている内供の鼻が、肉体的欠陥である「長さ五六寸あつて……細長い腸詰めのような」長大な鼻であり、このような鼻が少なくとも池の尾の僧俗にとって、内供その人間の存在の象徴とでもなっているからである。これは内供の紹介が鼻から始まる設定の意味するものであり、作品の展開における重要な伏線である。長い鼻のもつ異端性が自ずからその象徴性を保証する。

さて、内供自身は「終始この鼻を苦に病んで来た」のである。その苦悩が「鼻の長いのが不便だったから」という風な実際的なそれではなく、主として「この鼻によって傷けられる自尊心の為に苦しんだのである」という。肉体的欠陥が精神的重荷に化したのは明らかであるが、その原因が主に彼自身にある。「池の尾の町の者は、かう云ふ鼻をしてゐる禅智内供の為に、内供の俗でない事を仕合わせだと云つた。あの鼻では誰も妻になる女があるまいと思つたからである。中には又、あの鼻だから出家したのだらうと批評した者さへあつた。しかし、内供は、自分が僧である為に、幾分でもこの鼻に煩される事が少なくなつたと思つてゐない。内供の自尊心は、妻帯と云ふやうな結果的な事実には左右される為には、余りにデリケートに出来てゐたのである」というように、外界で内供の鼻があくまで「僧である」現実の中に捉えられており、その議論に悪意よりむしろ同情の成分が多い。これに対して、内供は常に自己の現実を無視して人間としての普遍性、いわば「俗」であることを求めている。これは内供と外界とのギャップである。そもそも内供の希求が彼の中に

潜む平凡な人間への志向の具現なら問題を別にするが、しかし、そのすべてが内道場供奉の職にある高僧としての「自尊心」の満足を前提とするものである。肉体的欠陥に屈託したデリケートな「自尊心」が過度な自意識に化して彼を支配することになる。「専念に当来の浄土を渴仰すべき僧侶の身」でありながら、「妻帯と云ふやうな結果的な事実」にこだわる内供の人生に対する情熱は、ただすたひら、「自尊心の毀損を恢復しよう」とするところへ向かっている。自意識に振り回される人間の悲喜劇がこう始まるのである。

存在の象徴として内供の世界で唯一肉体が与えられているのは鼻のみである。が、この「鼻によって傷付けられた自尊心の為に」内供は常に孤立な境地に閉ざされている。「人がるない時に」「長い鼻を實際以上に短く見せる方法」に「工夫を凝ら」すのも、寺に集まる僧俗の中から「一人でも自分のやうな鼻の人間を見つけ」る努力も、「内典外典の中に、自分と同じやうな鼻のある人物を見出して、せめても幾分の心やりにしよう」とするのも、その孤立性を解消したかったからにはかならない。しかし、結果からみて、そうした苦心がもたらすのは「自尊心」の撫慰を除いて、個としての内供の消滅のみである。つまり、「自分のやうな鼻の人間」の中混じると、内供の長鼻も普遍化され、内供という個の存在の象徴でなくなる。この意味でいうと、「自尊心の毀損を恢復」することの代償は個我の喪失である。この点においては、「消極的な苦心」も「積極的」な苦心も同じである。

「消極的な苦心」に悉く失敗した内供は、長い鼻を正常なものにしようとして、遂に震旦渡来の医者から長い鼻を治療する方法を教わってきた弟子の僧の治療を受けることになる。しかし、具体的な話になると、彼が「鼻などは気にかけないと云ふ風をして、わざとその法もすぐにやってみようといはずにゐるた」が、「内心では勿論弟子の僧が、自分を説伏せて、この法を試みさせるのを待つてゐるた」という。「自尊心の毀損を恢復」するため治療にしても、彼の「自尊心」は自らそう願うことを容易に許さなかった。こうした内供の屈託した心理の剔抉に芥川の余裕が十分見えると言わねばならないが、もっと重要なのは、「弟子の僧にも、内供のこの策略がわからない筈はない。しかしそれに対する反感

よりは、内供のさう云う策略をとる心持ちの方が、より強くこの弟子の同情を動かしたのであらう。弟子の僧は、内供の予期通り、口を極めて、この法を試みる事を勧め出した」という展開である。要するに、内供の内心を見透かした弟子の僧の「同情」によって、なげなく「自尊心」のみに翻弄されてしまう内供の窮屈な境地を浮き彫りにされることになる。これは「傍観者の利己主義」の理解に重要な条件となる。

弟子の僧の「同情」は、また「時々気の毒さうな顔をして、内供の禿げ頭を見下しながら」、「痛うはござらぬかな。医師は責めて踏めと申したで。ちやか、痛うははござぬかな」と聞く場面にも確認される。内供の「禿げ頭」が作中で二箇所に出ている。「禿げ頭を傾けながら、時々かう呟く事があつた。愛すべき内供は、さう云ふ時になると……」という描写からして、それは「愛すべき内供」を具象化するものと受け止められるが、と同時に内道場供奉という高い地位、権威の象徴としても捉えられる。後者に従うなら、禿げ頭を見下している弟子の僧の姿と見下されている内供の姿で、海老井氏の説くように、両者の関係が「逆転」(同前)したのである。二人の姿の「逆転」に内供の位相——自己喪失の危機が示唆されるとすれば、「黙つて弟子の僧のするなりに任せて置いた」という表現が、もはや自我を所有せぬ内供の境地を端的に語っている。こうした状態の中で内供は遂に鼻を短くすることに成功した。

鼻は——あの顎の下まで下つてゐた鼻は、殆嘘のやうに萎縮して、今は僅に上唇の上で意気地なく残喘を保つてゐる。(中略)かうなれば、もう誰も晒ふものはないにちがひない。——鏡の中にある内供の顔は、鏡の外にある内供の顔を見て、満足さうに眼をしばたゝいた。

「もう誰も晒ふものはないにちがひない」との確信が結局内供の錯覚に過ぎなかったことは、その後も周囲から笑われることで分かる。但し、留意すべきのは、この錯覚を起した時の内供が「鏡の中にある」ことである。かつて「長い鼻を実際以上に短く見せる方法」を探る為に、「鏡へ向かつて」「熱心に工夫を凝らしてみた」内供は、その長い鼻が短くなった後、逆に「鏡の中」から外にある自分の顔を見る存在となる。この変化は単に

「視線の逆転」に留まらず、内供の変質をも意味する。つまり、存在の象徴たる長い鼻を失い、「鏡の中」の虚像に化した内供がもはや内供でなくなってしまう。勿論、内供自身がまだこの点を意識していない。だから、「二三日たつ中」に、彼は池の尾の僧俗から一層辛辣に笑われているという「意外な事実を発見」し、何故こうなるのかと頭を悩ませたのである。そこで、「内供には、遺憾ながらこの問いに答を与へる明が欠けてゐた」として、作者は内供の代わりに解釈を与える為に、唐突に作品世界に介入するのである。

——人間の心には互いに矛盾した二つの感情がある。勿論、誰でも他人の不幸に同情しない者はない。所がその人がその不幸を、どうにもかして切り抜ける事が出来る。と、今度はこつちで何となく物足りないやうな心持ちがする。少し誇張して云へば、もう一度その人を、同じ不幸に陥れてみたいやうな気にさへなる。さうして何時の間にか、消極的ではあるが、或敵意をその人に対して抱くやうな事になる。——内供が理由を知らないながらも、何となく不快に思つたのは、池の尾の僧俗の態度に、この傍観者の利己主義をそれとなく感づいたからに外ならない。

ところで、この解釈は提示された状況の中で妥当なものなのか。これについて、前掲のように、和田氏はすでに疑問を示しており、三好氏も「（傍観者のエゴイズム）をいう作者の説明が、主題の奥行きを消した感みもある」（同前）とする。いずれも教示に富む見解であるが、確認しておくべき点が幾つかある。まず、「傍観者の利己主義」とはあくまで内供の「感づいた」もので、芥川が単にその内実を説明したのみである。そして、その説明を作品の展開に即して見ると、前述のように、確かに「池の尾の町の者」の議論や「弟子の僧」の治療に「同情」が見て取られる。が、問題は「同情」から「敵意」への転化である。作中でこれを裏づけるやうな事実や状況が見当らないことは和田氏の指摘とおりにある。ちなみに、長い鼻を内供の「不幸」とすれば、正に彼に同情的である「弟子の僧」の治療でそれを「切り抜ける事ができる」のではないか。このように、作中の状況と明らかに撞着する解釈は、作者の読者に与える答えというより、あくまで内供の心理——被害意識と受け止めるべきである。要するに、内供をして「傍観者の利己主義」を感じさせた

ものの、弟子の僧が内供の「策略」を見透かした場合と同様、その内実を内供の心理として描ききれない芥川が、彼には「問に答を与える明が欠けてゐた」と断つた上、自ら登場してそれを代弁することになるのである。これこそ作者が唐突に作品世界に介入する原因ではなからうか。勿論、古代の高僧に「主義」を感じさせた破綻を含め、介入自体が芥川の内部における認識者と表現者のギャップを露呈するが、一方、「明が欠けてゐた」という断りは、ある意味で、却って過度な自意識に振り回されている内供の心的状態を如実に示しているとも言える。いずれにせよ、「自尊心」のみに翻弄されてしまう内供の感じたものとして、「或敵意」を内包する「傍観者の利己主義」がふさわしいものであるに違いないだろう。

こうしてみると、「鼻の長かった昔とは、晒ふのにどことなく容子がちがふ」、「前にはあのやうにつけつけとは晒はなんだて」と内供が思い込んでいるが、その原因が主として彼自身の中にあるといわねばならない。というのは、池の尾の僧俗にとって、問題が単に「顔がはり」程度にとどまらず、存在の象徴であり、外界との繋がりである長い鼻を失い、「鏡の中」の虚像に化した内供が、もはや内供にして内供でなくなったからである。恐らく、こうした周囲の哂笑によって浮き彫りにされている、「自我」そのものを喪失した内供の姿は、この作品において芥川が一番描きたかったものであろう。

ところで、芥川は内供をそのまま放置しているのか、果たして内供の「直面している問題が無解決」⁽⁴⁰⁾と見て妥当なのだろうか。

「傍観者の利己主義」を感じた内供は、「日毎に機嫌が悪くなった。二言目には、誰でも意地悪く叱りつける。しまひには鼻に療治をしたあの弟子の僧でさへ、『内供は法慳貪の罪を受けられるぞ』と陰口をきく程」になった。「でさへ」という言葉に強調されている弟子の僧の反発は、既に「傍観者の利己主義」の実在性を否定しているとすれば、「意地悪」い人間への変貌に、「彼を怒らせた」「悪戯な中童子」の「顔を打った」行為を加えて、遂に暴力に手を出した内供は、極端に言えば、もはや自己喪失の危機の頂点に達する。ここまで彼を追い詰めたのが「傍観者の利己主義」にはかならないが、これをきっか

けに彼の中に一種の変化が起こり始める。彼は「なまじひに、鼻の短くなったのが、反て恨めしくなった」と感じた。そして、「或夜の事」として、彼は「床の中でまじまじしてると、ふと鼻が何時になく、むづ痒いのに気がついた。手をあてて見ると少し水気がきたようにむくんでゐる。どうやらそこだけ、熱さへもあるらしい」という体験をした。この変化は極めて意味深長なものである。いままで専ら「自尊心の毀損」という精神の次元のみで存在してしまい、仮に治療の過程で「気もちのいゝ位」になったことがあっても、弟子の僧に踏まれたからである鼻は、初めて内供自身によって肉体の次元でその存在が確認される。換言すれば、内供の世界で唯一肉体が与えられている鼻は初めて肉体として実在するようになる。ちなみに、精神から肉体へと、こうした変化は「弟子の僧のするなりに任せて置いた」治療という自然の摂理に逆らった人工の営みによるものではなく、「反て恨めしくなった」という悔恨の気持ちと共に自然発生したのである。勿論、作品全体の流れから見れば、確かに変化自体が多少唐突なものである。だが、「愛すべき内供」の内面の変化の事実を見る限り、彼の直面している自己喪失の問題に一つの解決を与えようとする芥川のモチーフを認めなければならぬ。この立場からすれば、「無理に短うしたで病が起つたのかも知れぬ」という喧きは、自我喪失の危機を察した内供の悟りと受け止められ、「殆ど忘れようとしてゐた或感覚が、再び内供に帰ってきた」とは、内供の自我への回帰を意味するものと捉えられるのではないか。

鼻が元の長さに戻った内供の「はればれした心持ち」は、初めて「自尊心」の束縛を脱出して自然な自我を取り戻した彼の平静な精神の状態を示すもので、作品当初の内供の状態に帰ったことを意味するものではない。これと同様、鼻が短くなった時の感想の繰り返したが、「かうなれば、もう誰も晒ふものはないにちがひない」との確信も、決して「錯覚」に終わった前者と同一意味のものではありえない。芥川が敢えて同じ表現を使ったのは悲喜劇の効果を強化するためで、精神から肉体へとの変化は両者の相違を保証することになる。鼻が元通り長くなったにも拘わらず、そう確信する時の内供が、人々の晒笑の本質を察知していたというより、まず人間の生の本質を悟っていたと言ふべきであろう。彼

の確信はこうした悟りの上に築かれたもので、その奥底にもう長い鼻なんか気にしないと
いう覚悟が含まれているはずである。

以上のように、長い鼻に象徴されている禅智内供の（自我）の喪失と回復の過程を見て
くると、作品を底流するものは「利己的な人間性に対する諦観」や「自己超越」の放棄と
いうより、それを超克すべき人間の自我確立への志向といった方が妥当であろう。「自尊
心の毀損」にこだわり、過剰な自意識に振り回されているうちに、返って真の（自我）を
失う危機状況に陥った内供の運命に、失恋の体験で自尊心が傷付けられた芥川の、その傷
痕をどう払拭して生きていくべきかの模索が託されていると見られるが、「長い鼻をあけ
かたの秋風にぶらつかせながら」、生きていく内供の姿にその方向性がすでに開示されて
いる。平岡敏夫氏は同じ明け方で終わる戯曲体の作品「青年と死」（大三、九）の結びを
引き合わせて「鼻」があけかたで閉じられていることの象徴性を説いている^⑩。そのなか
に引用されている、「死」がBに言う「お前はすべての母なる己を忘れてゐた。己を忘れ
るのは生を忘れるのだ。生を忘れた者は亡びなければならぬぞ」という「健康な論理」
が、まさに「鼻」で形象化されているともいえよう。そして、芥川は次作の「酒虫」で同
じ肉体的異端性を持つ人間の運命を描くことによって「鼻」の問題を展開させている。従
って、「酒虫」の検討を通して以上の考察を確認することも可能であろう。

第二節 「酒虫」「酒虫は即劉」の原理

芥川自身が『新思潮』大正五年八月号（第一年第六号）の「校正後に」で「酒虫は材料
を聊斎志異からとった。原の話と殆変つた所はない」と語っている通り、「酒虫」は中国
清代の蒲松齡著となる伝奇小説『聊斎志異』巻十四の同題の小篇に材を得ている。『聊斎
志異』の「酒虫」については、一高での芥川の級友、石田幹之助も多大の関心を持って
いたという。原話との比較検討は早くも稲垣達郎氏らによってなされている。これらの先行
考察により拡大、改変、付加の部分が一応明らかにされているが、作品自体に密着した検

討が少ない。「このやうに、一種伝奇的な話に、注釈をつけた類もまた、龍之介の歴史も
のうちに一系列をなしてゐる」とし、歴史小説に「『羅生門』的系列とを、『酒虫』的
系列とを、まづみることが出来る」(山)とする稲垣氏の見解は、現在でも大変参考になると
思われるが、作品のモチーフや芥川の作意をめぐって、再考する余地が相当残っているよ
うである。

「酒虫」の成立が「鼻」に対する漱石の激賞と無関係でないことは前節で触れたとおり
である。一方、「鼻」掲載の『新思潮』の「編輯後に」で、芥川は自ら、「僕はこれから
も今月と同じやうな材料を使つて創作するつもりである。あれは単なる歴史小説の仲間
入をさせられてはたまらない」と語り、「酒虫」の成立や方法のみでなく、(異端者)の
系譜の構想をも示唆している。結果から見ても、「同じやうな材料」とは、材料の内容と性
格の相似を指すもので、日本の古典と中国の古典との区分がある。ここでは、まず『聊齋
志異』の「酒虫」を稲垣氏の訳文や『中国古典文学大系』(平凡社)所収の訳文を参照し
て紹介しておこう。

——長山の劉氏は体が肥えて大酒飲みで、「独酌する毎に輒、一甕を尽す」位だが、「
負郭の田三百畝、半ば黍を種」えて、家が裕福だったから、飲むことが苦にはならなかつ
た。ある時、一人の僧が劉氏を見て、その身に奇病があるといった。劉は、ないといひ張
ると、僧は、君は飲んでもいつも酔わないだろう、どうだと聞いた。然りと答えると、そ
れが酒虫のせいだといった。劉は愕然として治療を求め、どんな薬がいるかと尋ねた。た
易いことで何もいらぬといひ、日向に腹這いにねかせ、手足を縛り、首から五寸ばか
りのところに、美酒を器に入れて置いた。時がたつほどに、燥けるやうに渴く。酒の香り
が鼻をつく。苦しくてたまらない。と、咽喉が急にむずがゆくなって、何か飛び出し、す
ぐ側の酒の中へ墮ちた。縛を解いてこれを見ると、長さが三寸ばかりの赤い肉が、泳いで
いる魚のやうに蠕動しており、口も眼もある。劉は驚いて礼をいい、金で酬いようとした
が、僧は受け取らず、ただ、その虫を貰いたいといった。そのわけを聞くと、これは酒の
精だから、甕に水を貯え、この虫を入れて攪き回すと、美酒が出来るといった。これを試

みさせると、果たしてそうだった。劉は、これから後、酒を仇のように憎んだが、体は次第に痩せ、家もまた日に貧しくなって、やがて飲み食いもまかなえなくなった。以上の話に「異史氏」として蒲松齡自身が書き添えた評言を加えて原話の一篇となる。

これと芥川の「酒虫」とを読み比べると、基本的な内容において「原の話と殆変った所はない」とはいうものの、四つの章からなる後者が漢文のほんの小話である前者より大いに増幅されていることは一目瞭然である。加筆と拡大の部分を見てみると、芥川の独創が殆ど一章に集中している。冒頭の炎霧の漂う大地——「炎天の打麦場」風景は「エキゾチシズムの美しさ」⁽²⁾を感じさせるといふ指摘は尤もであるが、と同時に中国北方の田舎のどこにもある、村人の仕事の間であり生活の間でもある「打麦場」といふ設定自体は、むしろ自ずから作品世界に日常性を漂わせている。さらに、「打麦場」に登場した主人公らの造形もそうである。原話では「体肥」という一言のみで紹介されていた劉は、「背の低い、血色の好い、どこことなく鈍重と云ふ感じを起させる、豚のやうに肥った男」として描かれ、同じ「一番僧」は「黄色い法衣を着て、耳に小さな青銅の環をさげた、一見、象貌の奇古な沙門である。皮膚の色が並はずれて黒い上に、髪や髭の縮れてゐる所を見ると、どうも葱嶺の西からでもきた人間らしい」と具象化されている。この「蛮僧」の描写が同じ『聊齋志異』巻四の「僧人」を参照したことはすでに矢作武氏⁽³⁾によって指摘されている。勿論、以上の加筆は原作の小話を形の整った短編世界に仕上げるのに欠かせないものである。が、物語の導入部として、まず登場人物の外貌や身体の特徴を細かく描き出す方法は「鼻」の冒頭を想起させる。そして、酒虫をもつ劉とこれの治療に当る蛮僧に、「鼠の尻尾のやうな髭を、申訳だけに生やして、踵が隠れる程長い亘布衫に、結目をだらしなく垂らした茶褐帯と云ふ拵へ」で、「白羽扇を持っていた儒者」の孫先生を配して傍観者と当事者との人間関係を設定しようとする構成意識も「鼻」のそれと類似する。このように、典拠の選定を含め、一章に集中している芥川の独創の裏に、「鼻」への意識が十分見取られる。但し、同じ肉体的異端性をもつ人間といっても、自らの腹内の酒虫に対して全く無自覚状態にある劉は、「鼻に傷付けられた自尊心の為に」苦しんでいる「鼻」の内

供と鮮明な対照になる。こうした劉の設定が基本的には原話に従うものであるが、その無神経さをさらに強調することによって内供と対照的な人物を目指す点には、「鼻」の問題をさらに異なる角度から展開させようとするモチーフが十分うかがえる。

次に、留意すべきところは登場人物の心理描写である。来訪する蛮僧に会うことを決定する劉の「子供らしい虚栄心」の剔抉や、その蛮僧が「どこでも評判になつてゐる。決して、会つて恥ずかしいやうな客ではない」という動機の解釈などは悉く芥川が付けたのである。勿論、最大の加筆はやはり原話にない孫先生の設定である。蛮僧の唐突な問への答えに困り、「救を求めるやうに、孫先生の方を見た」劉に対して、「糟邱の良友」たる孫先生は「まるで、取り合う様子はない」ものの、酒虫という語が出てくると、「自分の腹の中にも、酒虫がゐはしないかと、不安になつて」き、また自分の質問に対する蛮僧の不承不承な答を聞くと、「こんな横柄な坊主に会つたりする主人の劉を、莫迦げてゐると思ひ出した」という。一見、こうした心理に例の「傍観者の利己主義」が読み取れなくもないが、そもそも孫先生の沈黙も「元来、道仏の二教を殆、無理由に軽蔑してゐる」儒者の矜持による性格的なもので、「道士とか僧侶とかと一しようになつても、口をきいた事は滅多にない」と、それなりの理由がある。これを見る限りでは、「不思議な治療に立ち会ふ」傍観者の孫先生が結局曖昧な存在に終わってしまうとしかいえないが、一方、蛮僧の態度に拘泥する点で、「勿論そんな事には頓着しない」劉と鮮明な対照になる。「この界限では、評判の高い」蛮僧の診断を信じ、その治療法の説明を聞いて「甚、容易な事やうに思はれた」うえ、「好奇心も少しは動いてゐた」というのは、治療を受けることにする劉の動機であるが、それをめぐって、作者はさらに次のような解説を加える

酒虫と云ふ物が、どんな物だか、それが腹の中になくなると、どうなるのか、……、それを知つてゐたのは、蛮僧の外に一人もない。かう云ふと、何も知らずに、炎天へ裸で出てゐる劉は、甚、迂闊なやうに思はれるが、普通の人間が、学校の教育などを受けるのも、実は大抵これと同じやうな事をしてゐるのである

「何も知らずに」蛮僧の治療を受ける劉の行為を普遍性のある問題として敷衍していく

解説は、「打麦場」の設定とともに、怪奇な話を日常性の中へ組み込もうとする芥川の意向をうかがわせる。が、と同時に「何も知らずに」という状況の強調にも留意する必要がある。要するに、孫先生も同じ状況のなかにある限り、傍観者としての彼の役割は主に劉の無神経さを相対化するところに限定される。酒虫のことを何も知らず、ただ、安易な気持ちと聊かな「好奇心」で蛮僧の勧めに乗り治療を受けることになる劉は決して被害者ではない。この点は問題の普遍化とともに話の構成からも証される。前掲のように、原話には、治療が終わった後、蛮僧が酬いの金の代わりに「その虫を貰いたい」といった。そのわけを聞くと、これは酒の精だから、甕に水を貯え、この虫を入れてかきまわすと、直ちに美酒が出来るといった。これを試させると、果たしてそうだった」という部分がある。「病」とされた酒虫はいくらでも簡単に美酒を作ることのできる「酒の精」なので、財富の象徴と見てもよいと思う。とすれば、蛮僧にそれを取られた劉を被害者とする見方も許されるはずである。事実上、原話の作者が結末の評言でそうした見方を示している。ところが、芥川の「酒虫」には以上のような話が見えない。むしろ作者はその部分を意識的にカットしたのである。こうした素材の扱いかたから、被害者のイメージを意識的に避けようとする作者の意図が十分見出されるし、酒造の話の捨像によって、劉の酒虫が一体何だろうかという懸念は一層強くなる。そこで、芥川は「酒虫を吐いて以来何故、劉の健康が衰えたか、何故、家産が傾いたか」という設問をし、これに対して、長山の人々の意見の中で最も代表的なものとして、次の三つの答えを提示するのである。

第一の答、酒虫は、劉の福であつて、劉の病ではない。偶々暗愚の蛮僧に遇つた為に、好んで、この天与の福を失ふやうな事になつたのである。

第二の答、酒虫は、劉の病であつて、劉の福ではない。何故と云へば、一飲一甕を尽くすなどと云ふことは、到底常人の考えられない所だからである。(下略)

第三の答、酒虫は、劉の病でもなければ、劉の福でもない。劉は、昔から酒ばかり飲んでゐた。劉の一生から酒を除けば、後には、何も残らない。して見ると、劉は即ち酒虫、酒虫は即ち劉である。だから、劉が酒虫を去つたのは自ら己を殺したのも同

然である。つまり、酒が飲めなくなった日から、劉は劉にして、劉ではない。劉自身が既になくなつてゐたとしたら、昔日の劉の健康なり家産なりが、失はれたのも、至極当然な話である。

三つの答のうち、第一の答は、「異史氏曰」として原作者の蒲松齡自身が書き添えてあるものを、ほとんどそのまま用いている。第二の答は、但明倫が評として添えたものをそのまま汲んで作つたものである。第三答は、僅かに芥川が加えたものである。表には「これらの答えの中で、どれが、最よく、当を得てゐるかそれは自分にも分からない」とされているが、しかし、そもそも「福」とする意見が酒虫の正体——「酒の精」である事実に拠るものにはかならない。現に判断の根拠となるこの事実が捨象されている以上、第一の答は結果的に成立しにくいものとなる。そして、「常人の考へ」、いわば常識を判断の基準とする第二の答は、常識を越えた話のなかでいかに説得力が欠けているかは自明のことである。おまけに、「常人の考へ」とは芥川の裁断である。さらにいえば、「何も知らず」、何も考えずに、ただ、蛮僧の勧めるまま治療を受けることにする劉の設定や、燕の巢の中の雛や卵が蒸し殺されるような大陸の酷暑のなかに、手足が縛られたまま投げ出された劉の肉体的な苦しみを、ほぼ極限に至るまで生々しく描く方法は、まさに「自ら己を殺す劉の姿を浮上させているのである。要するに、話の構成から心理描写まで作者の創意がすべて第三の答を導き出すように働いている。のみならず、これを読者に強くアピールするように作品世界が仕上げられているのである。

第一、第二の答を同時に否定する形で成り立つ第三の答は紛れなく原話の趣旨に対する一つの反措定であり、原話の相対的な酒虫の意味づけを絶対化することによって導き出される一つの「原理」にはかならない。芥川にとって、酒虫の存否は「福」や「病」のような利益得失の問題ではなく、人間の存在そのものに直結する問題である。稲垣氏は「酒虫は、たとひ如何なる不徳、如何なる汚 であらうとも、生来のものである。生来こそ尊重すべきものである。かういふ觀念が、劉と酒虫の話を通して提出されたまでである」（同前）と指摘する。確かに「劉は即酒虫、酒虫は即劉」という原理に「生来」の問題が含ま

れている。が、作者の意図は決してそれに終わるものではなく、「生来」と「変革」の矛盾を見る勝倉壽一氏の見解⁽⁴⁾とも違う。というのは、劉の代名詞、劉の存在の象徴として絶対化された酒虫がもはや「生来」の観念を越えているからである。劉と酒虫の一体化が導き出したのが「酒が飲めなくなった日から、劉は劉にして、劉ではない。……」という結論である以上、作者の意図は主として「何も知らずに」自己を喪失した人間の悲劇の開示にあるといわねばならない。なお、この自己喪失の悲劇は「酒虫を去つたのは自ら己を殺したと同然」というように、主として劉自身によるものにはかならず、加害・被害の関係が排除される。

以上のように見てみると、「酒虫」が「鼻」と同じ問題意識のもとに成り立つ作品であることはもう疑えない。重要なのは、「酒虫」の中、特に芥川の独創である第三の答に「鼻」の読解への示唆が多含まれていることである。同じ肉体的異端性を持つ人間として、劉の悲劇を解釈する答の言葉を借りて、「長鼻は即内供」であり、「長鼻がなくなった日から、内供にして、内供ではない」ということができるのではないか。そして、「酒虫を去つたのは自ら己を殺したと同然」という解釈が、「自尊心の毀損を回復」する為にむりやり長鼻を短くした内供の場合にも適用されるだろう。とすれば、結末の相違にもかかわらず、両作の関連性に加わって、第三の答が最初から内供のことを案じて提出された可能性も考えられよう。ところで、前述したように、自意識が極めて希薄な劉と自意識過剰な内供とは全く対照的な人物である。この点から、人間の自己喪失の諸相を様々な角度から描くことによって、認識の主題を深化していこうとする芥川の姿勢が見取られる。確かに、過剰な自意識に振り回されてしまう内供の悲喜劇と比べて、「何も知らずに」という状況の中で悲劇的な結末を迎えてくる劉の運命は、作中で強調されているように、より普遍性を有するものである。但し、「酒虫」の意義が単に「鼻」の問題を整った構成と明快な意識で発展させていくところに留まらず、「鼻」と「芋粥」を結ぶ中介的な作品として、「酒虫は即劉」という原理の発見は「芋粥」の五位の運命にもつながっていく。

「芋粥」も「鼻」と同じく古典に題材を得たもので、典拠は『今昔物語』巻二十六「利仁將軍時從京敦賀將行五位語第十七」および『宇治拾遺物語』卷一「利仁芋粥事」である。森本修『芥川龍之介伝記論考』(明治書院、昭三九、一二)によると、芥川は導入部に当る第一段落の十二枚を書き上げるのに九日を費やし、残り二八枚ほどを三日で書いた勘定になる。三好行雄氏は、この執筆速度のアンバランスについて、「この不均衡は、作者の独創が主として導入部に集中し、以下の展開が典拠の換骨脱胎であった事情とほぼ正確に見あっている」⁽⁹⁵⁾と指摘する。これに対して、「締切日への配慮、導入部に凝りすぎたことなど、新人作家としての未熟さも作用」⁽⁹⁶⁾という見解もあるが、前節で見てきたように、「酒虫」にけおける芥川の独創も殆ど導入部に当る一章に集中している。これは決して偶然ではない。作家の方法の連続性を見る立場からすれば、作品の成立と素材との関係において「芋粥」と「酒虫」との関連を見ることができるといえる。

この作品の主題に関する先行の論考としては、理想や欲望は「達せられない内に価値があり」それが実現すると「却って幻滅を感じる」⁽⁹⁷⁾という吉田精一氏の読みを代表とする幻滅テーマ説と、作品の「被害者を描く方法」に言及し、すでに「羅生門」において「人間のエゴイズムの究極としての存在悪」を描いた作者が、さらに「そうした存在悪をかかえこんだ人間たちのからみあう『世の中の本来下等さ』を、勝ち犬の恣意によって生のかしを奪われた負け犬の悲劇に託して描いた」ものであり、「いわば状況悪の認識を告げる小説である」(同前)とする三好行雄氏の説がある。幻滅テーマ説を退け、利仁と五位との「対立関係」を貴族の悪意対民衆の象徴という図式で捉える和田繁二郎氏の見解⁽⁹⁸⁾を批判的に継承したといえる三好説に対して、平岡敏夫氏は「すぐれて感覚的な」「善良さと優しさ」を持つ五位と「同情ある、いたずら者のイメージ」の利仁を抽出し、二人の関係は「とげとげした加害・被害の悲劇などとは無縁」⁽⁹⁹⁾だと反論を加えている。勿論、他の角度からのアプローチもあるが、「世の中の本来下等さ」に起因する「加害・被害の悲

劇」を見るか否かは「芋粥」論の焦点の一つといえる。同系譜の作品として「鼻」と「酒虫」との関連を視野に入れて読む時、当然三好説に質疑を感じるが、と同時に加害と被害の関係が排除される五位の結局をどう捉えるべきかとの問題も残るはずである。

作品は、摂政藤原基経に仕えている「某と云ふ五位」の紹介から始まり、この「風采の甚揚らない男」——背が低く、赤鼻で、目尻が下がっていて、口髭も薄く、頬がこけ、頭が人並はずれて細いというように、まず徹底的にだらしのない外貌の男のイメージが提出される。この点では明らかに「鼻」と「酒虫」の手法を踏襲している。ちなみに、五位の象徴とされる「赤鼻」も内供の長鼻を想起させる。但し、名前が旧記に「伝はる資格がない程、平凡」で、「何時、どうして、基経に仕へるやうになつたのか、それは誰も知っていない」し、侍所にいる連中が「蠅程の注意も払わない」ような存在としての五位、「性質の悪い悪戯」や「揶揄に対して、全然無感覚」で、「一切の不正を、不正として感じない程、意気地のない、臆病な人間」としての五位は、「池の尾で知らない者はない」長鼻の持ち主で、「自尊心の毀損」ばかりにこだわる高僧の内供と、全く対照的な位置付けをもつ人物である。どちらかというところ、むしろ他者との関係の中で殆ど自我を持たず、軽蔑や疎外の現実に「無感覚」なことを性格の特徴とする設定に、無神経で自意識の乏しい「酒虫」の劉大成の性格を極端化したものがあるといえよう。だとすれば、内供との対照性、劉大成との近似性をもつ五位を見る立場から、変貌する芥川内部の「異端者」の系譜を辿ることが可能である。「主人公の境遇や性格」の描写で、「頭でっかちの感を免れ」ぬとする指摘があるが、内供と劉の延長線上にありつつ、二人と截然と区別すべき五位の世界を創るには、あるいは漱石の批評する「細叙繁説」が必要であるかもしれない。

ところで、果たして作者はこの五位を被害者として描こうとするのか。彼に対する「周囲」の態度から見れば、確かに「迫害」ともいえるほどの状況が存在する。しかし、「周囲の軽蔑」に対して「無感覚」で、正と「不正」の意識を全くもたないというような、いわば精神的異端性をもつ五位にとって、丹波出の無位の侍が見出した世の中の「本来の平等さ」は殆ど問題にならないだろう。さらに、犬を殴る子供たちに対して「もう堪忍し

てやりなされ、犬も打たれば、痛いでのう」と声をかけた五位が、返って子供たちから「いらぬ世話……」「何ぢや、この赤鼻め」と罵られた場面を見ても、両者の間が加害・被害の関係であるとはとても考えられない。なお、その子供が「侍所の別当が用の通じない時に、この男を見るやうな顔をして」「蔑すむやうに、五位の顔を見た」という、五位に対して子供も大人も同じ軽蔑の態度を取ることへの強調からして、むしろ「軽蔑される為にのみ生まれてきた人間」こそ作者の描きたかったものであろう。こうしてみると、無位の侍の同情的な目を通して作者の意図するものは、世の中の「本来の平等さ」による加害の構造の開示というより、むしろ世の中を「本来の平等さ」に目を閉じて生きている卑小な人間の〈生〉の裏返しであるといえよう。作者がわざわざカッコをつけて強調している『人間』とは、「何を云はれても、顔色さへ変へた事がない黙つて例の薄い口髭を撫でながら、するだけの事をしてすまして」う、ただ、同僚の度を超えた「悪戯」に対して「いけぬのう、お身たち」という五位の姿に具現された、その〈生〉のあり方の謂れと解してもよからう。仮に五位の「臆病」さが人間の限界を思い知る「虚しい想念が気弱さに絡みついたもの」[㊦]としても、一種の〈生〉として存立する。

ところが、五位の〈生〉は「唯、軽蔑される為にのみ生まれてきた人間」に終わるのでもない。彼は「芋粥と云ふ物に」対する「異常な執着」——芋粥を「あきる程飲んでみたい」という欲望ももっている。そして、このいささかな欲望は「彼がその為、生きてゐるといつても差支ない程であつた」とあるように、「周囲の軽蔑の中に、犬のやうな生活を続けて行かなければならぬ」五位の人生の唯一の夢であり、「希望」である。ここでは、「犬のやうな生活」と「芋粥に飽かむ」欲望との関係に注目しておく必要がある。要するに、周囲から拒否され「犬のやうな生活」であつたからこそ、「芋粥に飽かむ」ことが唯一の生き甲斐として、夢として育つたのであり、この夢こそ孤独な「犬のやうな生活」を支えるものである。このように、不可分な一体となつた両者が、他者との関係の中で殆ど自我をもたない五位の自我の世界——その〈生〉の全体を構成する。周りから軽蔑され、疎外された彼は、この閉ざされた自我の世界に自らの〈生〉を営んでいる。撰閑家の饗宴

の場面の末尾に描かれている、「まるで外の話が聞こえないらしい。(中略)唯、両手を膝の上に置いて、見合ひをする娘のやうに霜に犯されかかった鬢の辺まで、初心らしく上気しながら、何時までも空になつた黒塗の椀を見つめて、他愛もなく、微笑してゐる」五位の姿が、何よりもそれを如実に語っている。

ところが、「五位が夢想してゐた、『芋粥に飽かむ』事は、存外容易に事実となつて現れた」。その始終を書くのが「芋粥」の目的だと作者は明言する。ことは「何時になつたら、これに飽ける事かろう」という、五位が撰閑家の饗宴で漏れた一言から始まるのである。この囁きを横で聞いた利仁は「大夫殿は、芋粥に飽かれた事がないさうな」と声をかけ、そして、「お気の毒な事ぢやの」、「お望みなら、利仁がお飽かせ申さう」と申し出したのである。これは敦賀行きのきっかけとなる。「軽蔑と憐憫を一つにしたやうな声」に包まれる利仁の発言への五位の反応が、「始終、いぢめられている犬は、たまに肉を貰つても容易によりつかない」とされているが、この比喩が「犬のような生活」を意識したものに過ぎず、そのまま「勝ち犬」と「負け犬」の関係を示唆しているとは言いきれない。芋粥をめぐる利仁と五位の談話が、「一同の注意をこの赤鼻の五位に集中させること」「外の連中」の「不快」を買ったかというところに留意すれば、利仁が、五位を嘲弄する京侍や京童と同一世界の人間ではなく、無位の侍の見た「世間の迫害」と全く関係のないことは明かである。この意味で、彼は「五位と人間的な関係を結び得る無位の若侍と世界を同じくする人間」²⁰といえるかも知れない。

さらに、利仁についても一つ注目しておきたいところがある。それは「酒を飲む事」と「笑う事」以外に「生活の方法」を心得していない「朔北の野人」という規定である。「野人」としての利仁は、従来、地方には堅牢な生活基盤と、その生活基盤に支えられた強大な権勢をもつ下級武士として注目されることが多いが、「生活の方法」が極めて単純なこの「狐さへ願使用する野育ちの武人」は最も自然に近い「生」の持ち主として、京の日常における五位の「生」と鮮明な対照になる。二つの「生」の異質性が五位と利仁のとの「懸隔」を決定的にするのである。敦賀に到着した翌朝のことだが、「寝起きの眼」で「

巨大な山の芋」を目撃した時、五位が「殆ど周章に近い驚愕に襲われ」た「呆然」な表情を見せたが、しかし、そのすべては「野育ちの武人」としての利仁にとって、当り前のことにはかなるまい。遙かな京から来た客の接待という要素を加えれば、なおさらである。勿論、利仁にも無意識な自己顕示欲が働いていないわけではないが、それはやはり「野人」の自然な（生）に根を張るものである。要するに、「勝ち犬の恣意」と言われるものは「野人」の日常と受け止めることもできる。五位と利仁との人間関係はこうした（生）の落差の上に成り立つものである。

一方、作品の構成を見てみると、五位が突然利仁から「大夫殿は、芋粥に飽かれた事がないさうな」と声をかけられる場面から、「酒虫」の主人公劉大成が初対面の蛮僧からいきなり「あなたでせうな、酒が好きなのは」と問われる場面が想起される。いずれもことの発端となる場面だが、「狐さへ顧使する」「朔北の野人」と、非凡な医術をもつ「西域から来た蛮僧」と、優位に立つ強者として現れた二人が、それぞれ相手の異端性——「芋粥に飽かれた事がない」ことと、腹内に酒虫がいることを知り、自ら救済を申し出るところには、利仁と蛮僧の共通性が認められる。なお、これに関連して以後の展開を見てみると、手足を縛られた裸のまま炎天下に投げ出された劉の治療の過程と、「幾多の山河を隔てる」遙かな敦賀への五位の旅とは、悲劇的な結末を導き出す事件の経過として少なくとも構成的に類似する。勿論、結果だけから見ても、二人の辿りついた悲劇的な結末は、強いて強者の「恣意」によるものといえるかも知れない。しかし、前節で見てきたように、「酒虫」の世界は世の中の「本来の平等さ」と全く無関係なのである。況んや、劉の悲劇は主として蛮僧への盲従に起因するものである。この点は、むしろ五位の運命の解釈へ一つの示唆を与えることになる。病氣としての酒虫を取られて返って衰落の一途を辿る劉と、「芋粥が飽きたい」欲望が満たされて返って過去の自己を懐かしむ五位と、失落の空虚に終わってしまう主人公の運命の相似性にもはや作者のモチーフの連続性を見て取ることができるが、ここでは、さらに敦賀の道行きにおける五位と利仁の人間関係に注目して見たい

まず、最初の場面を見てみると、一方は「打出の太刀を佩いた『髭黒く鬢ぐきよき』男で、もう一方は「身のまはり万端みすばらし事、夥しい」「四十格好の侍」で、二人の形像の落差はそのまま（生）の相違を浮上させている。が、それにもかかわらず、共に「道をゆくもの売りや侍も、振る向いてみる程の駿足」に乗り、二人が対等に並び添う融和感には既に道行きの基調を見定めることができる。東山の近くへ行くと思つて出かける五位が、最初は「何も知らずに」の状態に置かれていた。栗田口、山科、関山を続々と通過した後、ようやく利仁から真相が明かされたのである。何故、利仁が「東山の近く」と偽つて、五位を敦賀まで誘わねばならなかったか。この問題についてさまざまな解釈がなされているが、そこから「悪戯者のイメージ」が抽出されるのは確かである。重要なのは、真相が分かった五位の反応である。利仁の話聞いて「狼狽した」五位には利仁との同道を拒否し、旅を止める自由が十分あるのに、彼はそうしなかった。「もし『芋粥に飽かむ』事が、彼の勇気を鼓舞しなかつたとしたら、彼は恐らく、そこから別れて、京都へ独り帰つて来た事であらう」とあるように、むしろ、欲望の実現に向かつて利仁にまかせることを選んだ。五位の悲劇がこの計算的な選択から始まるのである。

意気地のない五位が「利仁の意志に盲従するより外に仕方がない」が、「その意志の中に包容される自分の意志もそれだけ自由が利くやうになつた事を、心強く感じる」時の五位は、もはや「周囲の軽蔑の中に、犬のような生活を続けなければならなかった」五位でなくなつてしまった。そこで、作者が「読者は、今後、赤鼻の五位の態度に、幫間のやうな何物かを見出ししても、それだけで妄にこの男の人格を、疑ふべきではない」との断りを加えているが、「幫間」という言葉は五位の変化を質的に規定することとなる。勿論、変化自体が利仁による狐の「願使」をきっかけとするのである。

その涯には、一帯の山脈が、日に背いてゐるせるか、かがやく可き残雪の光もなく紫がかつた暗い色を、長々となすつてゐるが、それさへ蕭条たる幾叢の枯薄に遮られて、二人の侍者の眼には、はいらない事が多い。——すると、利仁が、突然、五位の方をふりむいて、声をかけた。

「あれに、よい使者が参つた。敦賀へのことづけを申さう。」

誰よりも先に野狐を見つけ、あとという間にこれを生け捕った利仁の姿が、描かれている自然の風景にふさわしいことはいうまでもなく、「狐さへ願使する」ことはこの「野育ちの武人」の〈生〉がいかに自然に近いものであるかを示している。利仁の壮挙を目撃した五位は、「ナイイウな尊敬と賛嘆とを洩しながら」、思わず利仁の「意志の中に包容された自分の意志も、それだけ自由に利くやうになつた事を、強く感じる」のである。しかし、そうするときの五位に、「自分と利仁との間に、どれ程の懸隔があるか、そんな事は、考えるが暇ない」という説明も見逃してはならない。これこそ五位のために作者が設定した運命のステップである。「狐さへ願使する野育ちの武人」の豪放な自然の〈生〉と芋粥への夢想という脆弱な外殻に包まれる自己の「憶病」な人工の〈生〉との「懸隔」を無視して、ただ、利仁の強大な「意志の中」に「包容」される自分の意志の「自由」を感じるところに、すでに五位の〈生〉の解体と自我の喪失の危機が胚胎している。くどくなるが、利仁の「意志の中」への自我の「包容」こそ、「夢想してゐた、『芋粥に飽かむ』事」の現実化を「容易に」したものに違いない。換言すれば、「勝ち犬」と「負け犬」との関係と裏腹に、「包容」的な融和感に満ちる人間関係が悲劇の根源となるのである。そこから「酒虫」の問題の深化が見て取られる。

それ以後の展開にも五位の変化を示す場面が幾つかあるが、その中で、敦賀に着いたその夜のこととして、「此所へ着くまでに、利仁や利仁の従者と、談笑しながら、越えてきた松山、小川、枯野、或は、草、木の葉、石、野火の煙の匂ひ、——そう云ふものが、一つづつ、五位の心に、浮かんで来た」という回想の場面に注目しておきたい。京都で「蠅程の注意も払は」れない五位にとって、利仁などと「談笑しながら、越えてきた」自然の風景も懐かしい。このことは、むしろ五位と利仁との「融合」を如実に語っている。それに、「万事が、京都の自分の曹司にゐた時と比べれば、雲泥の相違である」という五位の感想などを加えて、敦賀行きに伴う「境遇」と五位の変化がかなり意識的に描かれてるわけである。勿論、五位の弱者としての立場は基本的には変わらない。だが、周囲から軽蔑

された孤独な存在でなくなり、「犬のような生活」を脱出したことは事実である。こうした変化は当然欲望と夢の実現に影響を及ぼす。「雲泥の相違」を感じた五位は、「時間のたつて行くのが、待遠い。しかもそれと同時に、夜の明けると云ふ事が、芋粥を食ふ時になると云ふ事が、さう早く、来てはならないやうな心もちがする」という「釣合のとれない不安」に襲われてしまう。明朝、卯の時までに山芋を持参せよという命令を耳にしてから、「あまり早く芋粥にありつきたくない」と云ふ心もちが一層強くなった。こうした芋粥に対する拒否の気持ちは「芋粥に飽きたい」と云ふ欲望の変質を意味することになる。少なくとも、「犬のやうな生活」と「雲泥の相違」がある敦賀の現実の中に、芋粥に飽きたい欲望が薄くなるのである。だから、五位は「できる事なら、何か突然故障が起つて一旦、芋粥が飲めなくなつてから、又、その故障がなくなつて、今度は、やつとこれにありつけると云ふやうな、そんな手続きに、万事を運ばせたい」と思うわけである。欲望が充たされる前にすでに衰えてしまう。

翌朝、「巨大な山の芋」を目撃した時、五位は「殆ど周章に近い驚愕に襲はれて、呆然」となった五位、「銀の提の一斗ばかりはいるのに、なみなみと海の如くたたへた、恐るべき芋粥」を前に「満腹を感じ」じ、食欲を無くした五位の表情を見れば、眼前の芋粥と念願の芋粥との相違が明かになると同時に、それに欲望の変質も大きく加担していることがよく分かる。「念願の芋粥を十分食しおわつた結果、理想が理想でなくなつて幻滅を感じたという文脈ではない」という指摘が既にあつたわけである。ここで、注目しておきたいのは「これ以上、飲めば、喉を越さないなかにもどしてしまふ。さうかと云つて、飲まなければ、利仁や有仁の厚意を無にするのも、同じである」という羽目に陥つてもはや自己を所有し得なくなつた五位の境地である。これは利仁の強い意志に寄生することの代償でしかない。「いつも空になつた黒塗の腕を見つめて、他愛もなく、微笑してゐる」場面を想起すれば、五位の自我喪失が一層はつきりとなる。だから、結びの部分において芥川は次のように記したのである。

五位は、芋粥を飲んでゐる狐を眺めながら、此処へ来ない前の彼自身を、なつかし

く、心の中でふり返った。それは、多くの侍たちに愚弄されてゐる彼である。京童にさへ「何ぢや、この赤鼻めが」と、罵られてゐる彼である。色のさめた水干に指貫をつけて、飼主のない 犬のやうに、朱雀大路をうろついて歩く、憐む可き、孤独な彼である。しかし、同時に又、芋粥に飽きたいと云ふ欲望を、唯一人大事に守つてゐた幸福な彼である。

ここでは、「芋粥に飽きたいと云ふ欲望を、唯一人大事に守つてゐた、幸福な彼」を含め、「愚弄されてゐる彼」「罵られてゐる彼」「憐む可き、孤独な彼」の全存在が懐かしく求められている。このことは何を意味しているかという点と、「芋粥に飽きたい欲望」と周囲の軽蔑の中の「犬のような生活」からなる五位の（自我）の世界の崩壊にほかならない。換言すれば、敦賀という非日常な世界への旅は欲望の現実化の旅であると同時に、五位の異化——自我喪失の旅でもある。これは敦賀に「来ない前の彼自身」が切に希求されている理由であり、希求の裏側にあるのは「理想の現実化に伴う幻滅」というより、むしろ自我を失つた人間の巨大な失落感である。勿論、それからも、五位の「憐む可き、孤独な」生活がつづいていく。但し、「芋粥に飽きたいと云ふ欲望を、唯一人大事に守つてゐた、幸福な彼」はもう永遠に戻って来ない。「晴れてはるても、敦賀の朝は、身にしみるやうに、風が寒い」という不調和な自然の中に、「鼻をおさへると同時に銀の提に大きな嚏をした」五位の姿を見つめる芥川の目は同情的である。が。この鼻のみが「赤鼻」でないことも重要である。「赤鼻」の不在は五位の自我喪失を端的に示している。

以上のように、「鼻」、「酒虫」、「芋粥」という三つの作品を、内供、劉大成、五位という三人の主人公を作者の内部で関連する文学の造形として読むとき、一連の作品において、自我喪失の諸相を追究し、生のありかたを模索する芥川の姿が見えてくる。人間の存在と（自我）の確立への強い関心が、失恋事件が絡んでいる、この時期の芥川文学の重要なモチーフとなること、そして、このモチーフが、「存在悪」「状況悪」の認識とか「利己的人間性への諦観」とかいうように、単に挫折と暗闇に満ちる認識をもって作品の中

で終結したのではないことは、以上の考察を通して確実にいえると思われる。いずれも「自我」の問題を背負っている性格劇と運命劇の主人公として、無神経で自意識の乏しい劉大成、過剰な自意識に振り回される内供、一切の不正を不正として感じぬ程臆病な五位が作品に登場するが、この一連の異端性をもつイメージの創出によって、芥川が意図しているのは、「被害者」の体験や「世の中の本来の不等さ」の暴露というより、人間の自我そのものの脆さと、これによる存在の危機の認識といったほうが妥当であろう。この点について、「酒虫」を導入してみることにより一層明瞭になる。従って、三つの作品を底流するものは「利己的人間性」の剔抉とともに、それを超克すべき自己超越の願望と見るべきである。これこそ文壇登場期の芥川の内部に深く潜んでいるものである。

一方、子細読めば気付くように、『今昔物語』などの日本の古典に取材した「芋粥」と「鼻」に、「わが五位」とか、「わが愛すべき内供」とかいうような、至近距離から二人を見つめる芥川の熱い視線を感じさせる表現が見える。が、「酒虫」にはそのような表現がないばかりか、「主人公の劉」というように、劉を距離を置いて描く姿勢を見せるのである。こうした語りの微妙な相違は、勿論、素材そのものと無関係ではない。確かに、加筆の多い部分として、炎天下の打麦場風景の描写に芥川のエキゾテシズムの美しさが見出されるし、治療中の劉の表情の描写も生々しくて臨場感が溢れている。しかし、美しさと生々しさの背後に見えるのは始終醒めた目であり、客観的な態度である。そのエキゾテシズムが人物への感情移入を妨げたというより、むしろ、そこに作者と素材の関係——中国物の方法が端的に示されている、と見られる。というのは、「主人公の劉」という表現とともに、彼を見る客観的な態度が、傍観者ないしは一読者の立場をほうふつさせるからである。「原の話と殆ど変わった所はない」と自注にもあるように、「原の話」の外側に立つ芥川に関心は劉の物語そのものより、彼の運命の解釈にあるといえよう。結末に「自分は、唯、支那の小説家の Didacticism に倣って、かう云ふ道徳的な判断を、この話の最後に、列举して見たまでである」という弁明の一節があるが、実は第三の答え——彼自身「道徳的判断」は「支那の小説家」の「判断」を否定するうえに成り立つのである。

芥川にとって、中国文学はエキゾティシズムの対象であると同時に、人生を「注釈」する「道徳的な判断」を可能にする世界でもある。

注

- (1) 関口安義『芥川龍之介 実像と虚像』（洋々社 一九八八、四）
- (2) 吉田精一『芥川龍之介』（改訂初版 三省堂、昭二三、一二）
- (3) 長野嘗一『古典と近代作家——芥川龍之介』（有朋堂、昭四二、四）
- (4) (2)と同じ。
- (5) 「芥川龍之介『鼻』をめぐって」（早稲田大『国文学研究』昭四九、十）
- (6) 『芥川龍之介（日本文学新書）』（創元社、昭三一、三、二五）
- (7) 『芥川龍之介論攷——自己覚醒から解体へ——』（桜楓社、昭六三、二、二五）
- (8) 「『鼻』小論」（『稿本近代文学』2 昭五四、七、のちに『芥川龍之介——抒情の美学』大修館書店、昭五七、十一所収）
- (9) 『芥川龍之介論』（筑摩書房、昭五一、九）
- (10) (7)と同じ。
- (11) 「歴史小説家としての芥川龍之介」（『芥川龍之介研究』河出書房、昭一七、七）
- (12) 神田由美子「芥川龍之介と中国」（『目白近代文学』第一号 昭和五四、六、二五）
- (13) 『小泉八雲論』（笠間書院、昭五一、一二）
- (14) 『芥川龍之介の歴史小説』（教育出版センター、昭五八、六）
- (15) (9)と同じ。
- (16) 大久保典夫「芋粥」（菊地弘等編『芥川龍之介事典』明治書院、昭六十、十二）
- (17) 注2と同じ。
- (18) 注(6)と同じ。
- (19) 『芥川龍之介——抒情の美学』（大修館書店、昭五七、十一）
- (20) 菊地弘『芥川龍之介——意識と方法——』（明治書院、昭五七、十）
- (21) 関口安義『芥川龍之介の文学』（関東図書 昭四三、一二）

大正六年に創作集『羅生門』『煙草と悪魔』を刊行し、新進作家として注目を集めた芥川龍之介にとって、大正七年は生活上の転機が訪れた年である。まず、この年の二月二日に塚本文子と結婚し、三月には鎌倉の大町辻に居を移して新生活に入った。相前後して大阪毎日新聞社の社友になり、海軍機関学校の教壇を離れて創作活動に専念する準備を進めていた。生活の安定が創作の活躍につながり、友人への書簡などに新しい文学の世界を開拓しようとする旺盛な意欲も見られる。

この年に陽の目を見た一連の作品の中、二篇の作品に注目したいと思う。一篇は、一月一日発行の雑誌『人文』に発表された小説「英雄の器」で、もう一篇は、五月一日～二二日『大阪毎日新聞』（夕刊）に連載（五日、一六日休載）され、同五月二日～二二日『東京日日新聞』（夕刊）に連載（一八日休載）された小説「地獄変」である。「英雄の器」は『通俗漢楚軍談』巻一二（「項羽烏江自刎」）から材を得た、四〇〇字詰原稿用紙五枚ほどの短い小説である。一方、「地獄変」は新婚後最初のまとまった仕事であり、社友第一作である。四百字詰め原稿用紙七十枚程度だが、芥川の作品としては比較的長い部類に属する。一見、何の繋がりもない二篇の作品のようであるが、実は楚漢の争いで垓下の戦いに敗れて自刃した項羽を「英雄」とする前者と、地獄変の屏風を完成した後自殺した芸術家良秀の運命を描く後者との間に、明らかに結ばれるところがあると思われる。かつて駒尺喜美氏は両作の関連に言及して、「良秀の芸術至上は、たしかに芥川の芸術至上を語ったものであった。しかしこの芸術至上はまた、『英雄の器』の直系としてみるべきものなのだ。良秀もまた、滅びるとわかっていても関わらずにはおれぬ『英雄』の一人なのである。良秀は芸術の道をえらんだ英雄なのである」⁽¹⁾と指摘する。両作の関連に関する最初の言及として大変示唆に富むものだが、それ以上詳しい論述が見えないし、英雄の理解にも再考の余地が残されていないわけではない。本章では、両作の関連性に着目し、「英

雄」の意味を明らかにした上、「地獄変」を考える新しい視点を探り、この時期の芥川の内部における英雄と芸術の問題を考える。

第一節 「英雄の器」——「英雄」とは何か

「英雄の器」の典拠たる『通俗漢楚軍談』は元禄期に続々と刊行された中国の軍談の一つである。これらの軍談は悉く中国の演義書を「取捨して訳述した」もので、合わせて「通俗二十一史」と題される。『通俗漢楚軍談』は主として『楚漢演義』に拠るものである。小説の梗概は次の通りである。

楚の項羽は漢の劉邦と天下を争ったが、遂に垓下の戦いに敗れて自刃した。その夜、劉邦の陣営において、武將の呂馬通が「項羽と云ふ男は、英雄の器ぢやないですな」というと、劉邦は皮肉な微笑を浮かべながら「さうかね」と反問する。呂馬通が「強い事は強いです」が、「英雄の器ぢやありません。その証拠は、やはり今日の戦いですな。烏江に追ひつめられた時の楚の軍は、たった二十八騎です。雲霞のやうな味方の大軍に対して、戦った所が、仕方はありません。それに、烏江の亭長は、わざわざ迎へ出て、江東へ渡さうと云つたさうですな。もし項羽に英雄の器があれば、垢を含んでも、烏江を渡るです。さうして捲土重来するです」と言葉を重ねると、劉邦は「英雄の器と云ふのは、勘定に明るいと云ふ事かね」と再び反問した。それに答えて呂馬通が、「項羽は、今日の戦いが始まる前に、二十八人の部下の前で、『項羽を亡すものは天だ。人力の不足ではない。その証拠には、これだけの軍勢で、必漢の軍を三度破つて見せる』と云つたさうです。さうして実際三度どころか、九度も戦つて勝つてゐる。私に云はせると、それが卑怯だと思ふのです。(中略)私が項羽を英雄の器でないとするのは、勘定に暗かったからばかりではないです。一切を天命でごまかさうとする」というと、劉邦は一種の感動を目の中に現した。そして、英雄というものは「天命を知つても尚、戦ふもの」ではないかという呂馬通の言葉を受けて、「だから、英雄の器だったのさ」と半ば独り言のように答えた。

このように、呂馬通と劉邦との対話が全篇を貫く構成となり、場面の描写はわずかしか見えない。原話から必要な材料をとり、対話体を中心にこれを観念的に再編成する点では「黄粱夢」の方法との一致を見せる。そして、劉邦はただ「鼻の高い、眼光の鋭い顔」として登場し、結びの答えに至ってその名前が初めて明らかにされたのである。これで、作中に神秘的な雰囲気を漂わせ、変幻自在な作品を目指す作者の意図がうかがわれる。

勿論、作者の意図は単に神秘的な雰囲気 of 漂うエキゾチックな世界の構築に留まるものではない。前掲したように、項羽が英雄の器であるか否かについて劉邦と呂馬通との分岐が作品の焦点となり、これに託して作者芥川の英雄観が語られているのである。駒尺喜美氏は「劉邦は『一種の感動を、眼の中に現し』て、天命を知っていてなお戦うものこそが英雄なのだ、と言いきるのである。／たえ敗れるとわかっていても自己の信念にしたがってどこまでも戦う、そうした合理性をこえて自己の信念のもとに従うものこそが英雄なのだ、というのがこの作品の主題である」（同前）と述べている。氏の見解の当否はともかく、一つ確認しておくべきことがある。つまり、「天命を知っていてなお戦うもの」云々とするのは呂馬通の言葉で、それを劉邦の発言とするのは氏の誤解でしかなかった。ちなみに、この部分の対話は作品の主題把握に直結するものなので、多少の重複があるかも知れないが、確認のため引用しておくとする。項羽の言葉を引いた呂馬通の話を聞いて「一種の感動を、目の中に現した」劉邦は、「さうかね。項羽はそんな事を云ったかね」と聞く。これに対して、

「云ったさうです。」

呂馬通は長い顔を上下に、大きく動かした。

「弱いぢやないですか。いや、少なくとも男らしくないぢやないですか。英雄と云ふものは、天と戦ふものだらうと思うですが。」

「さうさ。」

「天命を知つても尚、戦ふものだらうと思ふですが。」

「さうさ。」

「すると項羽は——」

これを受けて、劉邦は「だから、英雄の器だったのさ」と答えたのである。以上の対話を見る限りでは、「さうさ」と応答した劉邦が呂馬通の意見を認めたように見えるし、呂馬通自身もそう思ったらしい。しかし、期待された答えは逆である。つまり、英雄の条件を同じくしながらも、項羽に関する二人の認識は全く違うわけである。何故こうなるのかという、問題は二人の立場の相違にある。要するに、最初から項羽が英雄の器でないと思いついた呂にとつて、「天命を知つても尚、戦ふもの」とはせめて項羽のあるべき理想像に過ぎないが、反対の立場に立つ劉邦にとつて、それはあくまで項羽の現実像にはかならなかった。提示された英雄の条件を巡つてこうした相違がある以上、駒尺氏のように、それを額面どおりに受け取り、英雄の定義とするのは性急し過ぎるのではないか。呂馬通の意見を整理してみると、大体次のようになる。たった二十八騎で戦つても仕方がない、恥をしのんでも烏江を渡り捲土重来を期すべきだった。天命の証明で「九度も戦つて勝つてゐる」にもかかわらず、それが卑怯だと思ふ。というのは、「立派に生きられる所を、死んでゐる」からだ。項羽が「一切を天命でごまかさうとす」る。だから、彼は英雄の器ではない。英雄というものは「天と戦ふもの」、「天命を知つても尚、戦ふもの」であるべきだ。こう辿つてみると、呂の考えていえる英雄の内実が明らかになるだろう。が、後述するように、こうした合理性を基軸とした功利的な英雄観が基本的に芥川の用意するもので、彼は意識的にこれと対立する形で劉邦の認識を導き出し、相対化の中に英雄の把握をはかるのである。

呂馬通の発言に対する反問がすでに劉邦の立場を示しているが、『項羽を亡すものは天だ。人力の不足ではない。その証拠には、これだけの軍勢で、必漢の軍を三度破つて見せる』という項羽の言葉に「感動」したことは重要である。その言葉から呂馬通が「一切を天命でごまかさうとする」「卑怯」な項羽を見出したのに対して、劉邦は「天命を知つても尚、戦ふ」項羽を見出したのである。というのは、敗れることが始めから分かっているがらも、たった二十八騎で九度も戦つたことにより、項羽は「項羽を亡すもの天だ。人力

の不足ではない」ということを自ら証明し、相手の勝利を形式だけのものにしたからである。これこそ「天命を知つても尚、戦ふもの」の内実であり、この意味でいうと、二十八騎での戦いは正に天との戦いにはかならずなく、この決死の戦いで地上に自分を亡すものがないという事実を実証し、自我の価値を実現した項羽は本当の勝者といえよう。このことを誰よりも項羽の言葉に「感動」した劉邦がよく知っているはずである。だから、「眼光の鋭い」彼は項羽に「英雄の器」を見出すのである。こうしてみると、英雄の定義とは単に「天命を知つても尚、戦うもの」だけでは十分でなく、その戦いによって天与の失敗を自我の勝利にするものである。この敗者から勝者へとの逆転の構造こそ芥川の英雄観の核心を構成するものであり、項羽の評価をめぐって対立する劉邦と呂馬通の対話によってこれが巧みに表現されているのである。英雄を見る劉邦の「鋭い眼光」と「一種の感動」に芥川自身の感情が移入されているに違いない。これについて、原話との対照検討を通してみれば、一層明瞭になる。

典拠の『通俗漢楚軍談』巻一二「項羽烏江自刎」に「天命」に関わる場面が三つほどある。まず、冒頭では項羽が「漢王五色の雲に乗りて馳来り、彼日輪を懐の中に抱いて去らんとす、項王之を見て急に衣を けて水を渡り、追付いて日輪を奪ひ取らんとするを、漢王雲の中より一足に蹴落し、了に日輪を抱いて西方へ飛去りし」との夢を見て、「天命有在不可強」と大いに嘆息した。これはいわゆる天命の告知の場面である。そして、「重々置々として野に満ち」た漢兵を前に、「運命既に盡きたり、決して逃るべからずと」決意した項羽は、兵士に向かって「今此の如くに困めらるるは、是我勇力なきにあらず、天の我を亡せるなり、今日我死戦を決せん、若三度戦うて之に勝たば、汝等明に天の我を亡して、其勇なきにあらざることを知るべし」と述べる。そこで、「僅かに二十八騎を四手に分けて、討つて向へば」、「漢の大軍と九度戦うて、大将九人、士卒千餘人を討取」したという。これはいわば天命の証明の場面である。最後に、烏江の亭長との対話だが、「項王長嘆して曰、天既に我を亡せり、縦ひ江を渡るとも、了に免るることは能はじ、……」云々とする場面があり、天命に従う項羽が語られている。この後まもなく、呂馬通の前で

項羽が自刎する場面、さらに、劉邦が「甚だ惜むに堪へずとて、聲を放つて哭き玉へ」る場面が来るが、項羽の評価をめぐる劉邦と呂馬通との対話はどこにも見えず、全く芥川の独創である。無論、劉邦が自ら項羽を「英雄の器」とする話も原話にないものである。

具体的に見てみると、まず、芥川は夢による天命の告知の場面を省略した。この選択は単に対話の形で扱いにくいという方法上の問題ではなく、作品の展開に不必要との判断に基づくものとも考えられる。これはさておき、天命の証明の場面と亭長との対話の場面が小説の主な材料として採られているが、創作に当って微妙な変化が加えられている。例えば、前者における「若三度戦うて之に勝たば……知るべし」という、多少余地のある表現が、小説では「その証拠には、これだけの軍勢で、必漢の軍を三度破つて見せる」という自信満々の発言となる。この変化は「英雄の器」の結論に必要なものである。後者もそうである。引用した「項王長嘆して」以下の叙述が一切小説に採られず、英雄のイメージを損ねる恐れのある表現が意識的に避けられている。このようにして、芥川は自分のなかの「英雄」を創り上げたのである。この「英雄」が芥川にとってどんな意味をもつのか、作品のモチーフにもかかわるこの問題は、少なくとも前掲主題の指摘を含め、駒尺氏の説くように、「たとえ、この世のなかで矛盾以外にはないとわかっていても、なおかつ戦うのが英雄であり人間であるという理想主義者芥川は、ひそかに臍を固めなおしている」（同前）というほど単純なものではないように思われる。

周知のように、項羽は楚漢の争いで滅ばされた敗者である。この彼について、民間伝承ではその勇武がたたえられ、様々な伝説が伝えられているが、歴史的にはほとんど英雄視されていない。現に、芥川が熟読した（と思われる）典拠の『通俗漢楚軍談』においても英雄として描かれていない。それどころか、多くの人々に背かれ、親近者からも見捨てられた孤独な最期はともかく、「専ら殺伐を行ひ、百姓を残害して、曾て仁徳を施さず」云々とする農夫の印象や、「賢士を侮りて、忠諫を聴かず、大逆無道にして角なり果て玉へり」という楊喜（項羽に仕えた後、劉邦の大将となる）の評説などを見ただけでも、その人間像がいかなるものかは明瞭である。勿論、「英雄の器」における項羽はそうした時代

の背景と個人の歴史が捨像された抽象的な人物である。この点から見ても、芥川の意図が主として「英雄」の発見にとどまり、歴史人物の再評価でないことは明らかである。但し、典拠などに描かれている従来の項羽像は勝者は王となり、敗者は賊に落ちるといふ儒家の正統思想を核心とする世俗の道德観念の支配下にあるもので、合理性を基軸とした功利的な英雄観とともに、これを自分なりの価値観で見直そうするモチーフが芥川にあったと思われる。だから、彼は「西楚の霸王の首をあげた今日の勝戦の喜び」を作品の背景とし、そうした中で展開した、敗者たる項羽の評価をめぐる勝者の劉邦と呂馬通の対話を通して、劉邦の口から項羽が「英雄の器」だとの結論を出したのである。勝者が自ら敗者を英雄とする設定は、結論の客観性を保証すると同時に、敗者と勝者の逆転の構造を決定的にするのである。この逆転の構造を通して捉えられた英雄としての項羽は芥川の相対的価値観の産物にはかならない。芥川文学における偶像破壊のモチーフについて、すでに多くの指摘があった。敗者としての英雄はそのモチーフのもう一面を構成するわけである。究極的には、世俗の観念と道德の破棄に直接する「英雄」の発見、これは「英雄の器」における芥川の作意といわなければならない。

前に触れたように、原話の内容を借りつつ、それを主として対話の形で展開させる点では、「英雄の器」と「黄粱夢」が共通する。が、作品の成立のみならず、両者の対話から芥川の思考の様式と表現の方法を抽出することもできる。具体的にいえば、「英雄の器」の結びにおける英雄の条件を提示する呂馬通と、これを受けて「だから、英雄の器だったのさ」と答える劉邦との対話と、「黄粱夢」の結びにおける「生きる」と云ふ事は、あなたが見た夢といくらも変つてゐるものではありません。これであなたの人生への執着も熱がさめたでせう。……」と説教する道士と、これを受けて「夢だから、猶生きたいのです。……」云々と答える盧生との対話とは、同じパターンのものである。一種の「落ち」といってもいいが、それぞれ劉邦と盧生に仮託した芥川は、相手の矛で相手の盾を突く話法で自らの認識を導き出し、これにより、作品に一つ逆転の構造をもたらし、原話の趣旨ないし思想に対する反措定を実現させるのである。

人物の形象性というより、やや観念的な対話によって表現を構築する方法は、題材の性格や作品の形式と無関係ではない。と同時に、そこから芥川の中の認識者の態度を見て取れることもできる。この認識者の態度と形象化の表現とどう結び付くのか、これをうかがう可能性を提供してくれるのは、四か月後に発表された「地獄変」である。

第二節 「地獄変」——対決の構造

「地獄変」も古典の文献を典故として構想されたものである。つとに『宇治拾遺物語』所収の「絵仏師良秀家の焼くるを見て悦ぶ事」及び『古今著聞集』卷十一の「弘高の地獄変の屏風を書ける次第」が、構想の端緒を開いた文献として指摘され、また、稲垣達郎氏(2)によって、ヘッベルの史劇「ユーディット」の影響が、大正七年二月五日付松岡譲宛書簡を傍証として説かれ、島田謹二氏(3)によって、戸川秋骨訳『先覚』(大四、九刊)の中のレオナルド・ダ・ウインチの投影が指摘されている。『宇治拾遺物語』など主な先行文献との関係については長野嘗一氏の詳しい整理がある。「芥川は『宇治拾遺物語』の良秀の性格を、そのままそっくり頂いたのだ。誇張され敷衍されてはいるけれども、根本の性格に变りはない」(4)と氏は指摘する。これに対して、三好行雄氏は「『地獄変』のうえにも、さまざまな『前世紀の傑作の影』が落ちていたわけだが、しかし、影の明暗にさほどかわる必要がない。それは構成の細部を決定したにしても、小説の構造自体を律するにいたっていないからである。龍之介の良秀は『宇治拾遺物語』の絵仏師とも、『古今著聞集』の弘高ともまったく似ていない」とする。傾聴すべき意見である。地獄の屏風という題材を弘高の故事に学び、良秀の家から娘を着想したと見るのは大方である。これに良秀の故事における芸術への執念を加えて、一応「地獄変」の胚子たるべきものが揃っているようであるが、そのなかに再考する余地がないわけでもない。そして、それらを「地獄変」の世界まで成長させるために作者固有のモチーフが必要である。以下、これを念頭に置きつつ、作中の人物設定及び人間関係から作品の成立と構造を考えてみたい。

「地獄変」は芸術家を主人公とした「芸術家小説」として、前年の作品「戯作三昧」に連なるものであり、主人公良秀と堀川の大殿との対立関係は芸術家と権力者との対決である。これはおよそ異存のないところだろう。問題はその対決の内実である。確かに、大殿は現実を支配する権力者として登場するのである。しかし、具体的に見ると、冒頭に「これまででは固より、後の世には恐らく二人とはいらいしゃいますまい。……」云々とあるように、彼が「御生れつきから、並々の人間」とは異なった空前絶後の人物、凄い「御威光」をもった「権者の再来」と仰がれている存在として設定されている。これに「始皇帝や煬帝」との比較を加えると、権力の絶対性と權威性を徹底的に強調する作者の意図が明らかであるが、その比較のうえに成り立つ大殿の「御行性」の設定は、『通俗漢楚軍談』の中の漢帝（高祖）劉邦のイメージと無関係でないように思われる。というのは、「始皇帝や煬帝」「のやうに御自分ばかり、栄耀栄華をなさらうと申すのではございません。それよりはもっと下々の事まで御考へになる。云はば天下と共に楽しむとでも申しさうな、大腹中の御器量がございました」という大殿が、四海を平定した後、即位を「再三辭讓」し、「功ある者を封賞し」て「聖恩」が無名の農夫にも及ぶほど、「天下と共に利を同うす」といわれる劉邦と、期せずにして重なるからである。なお、自ら敗者の項羽を英雄とする芥川筆下の劉邦を合わせてみれば、「大腹中の御器量」とは一層具体的になってくるだろう。勿論、結果から見て、それはアイロニーでしかないが、劉邦への意識が十分認められる。良秀はこうした絶対の權威をもつ大殿の向こう側に置かれている。

既に多くの指摘があるように、良秀の造形の上で強調されているのは、その非人間的性格である。人間としての良秀は、「吝嗇で、慳貪で、恥しらずで、怠け物で、強欲で」「横柄で、高慢で」「人がらが至つて卑しい」上に、外見も「背の低い、骨と皮ばかりの瘦せた、意地の悪さうな」老人であり、「立居振舞が猿のやう」だったため「猿秀」と渾名をつけられ、だれにも嫌われる人物である。このように、けなす卑しめる意味をもつ言葉の羅列によるやや抽象的な良秀の人間像の背後に、項羽の存在が見て取られる。前節で既に農夫や楊喜の話の引いて項羽の人間像見てきた。それに「常に賢士を猜み、能者を妬ん

で、功ある物之を害し、戦ひ勝つても人に功を與へず、地を得ても人に利を與へず、これ天下を失ふ所以なり」という劉邦陣営からの評説を加えて、器量が小さくて人間性の乏しい自己中心的な男としてそのイメージがほぼ統一される。ともに世評の悪い人物としてだけでなく、吝嗇、強欲、高慢などの点で、良秀の性格設定に項羽の投影が見られる。しかし、芸術家としての良秀は、絵師仲間にも認められる「本朝第一の絵師」であり、「世間の習慣とか慣例」とかに拘束されることのない自由な存在である。彼自身も常にこれを自負し、「当時天の下で、自分程偉い人間はないと思つて」いたという。このように、芸術において絶対の權威をもつ良秀と、現実において絶対の權威をもつ大殿とは、相似するところが意外に多い。例えば、大殿は「百鬼夜行に御遇ひになつても」障りにならず、毎晩東三条の河原院に出没する「融の左大臣の霊」でさえ、その叱りを受ければすぐ姿を消したほど「御威光」の持ち主であれば、良秀は「大方御霊の御祟」も「子供欺し位にしか思われ」ず、「吉祥天を描く時、卑しい傀儡を写し」たりしたように、神仏さえも脚下におく超人的な芸術家である。これは決して偶然ではない。そして、「見たものでなければ描け」ないという即物的な芸術家として、七節から十一節にかけて、地獄変の屏風を完成するため、弟子を鉄鎖で縛り、耳木兎で怯えさせる良秀の奇矯な仕舞いが丹念に描かれているが、弟子たちに対する虐待は、「長良の橋の橋柱に御寵愛の童を立てた」という大殿の「逸事」を想起させる。むろん、芸術家の求道と権力者の跋扈が同日の論ではないが、權威としての二人の恣意性ないし非情性をうかがうことが十分できよう。

とすれば、「良秀の右に出るものは一人もあるまい」という、「本朝第一の絵師」の座に居すわる權威的な芸術家としての良秀と、始皇帝や煬帝に擬せられた空前絶後の権力者としての大殿との対立は、それぞれ芸術と権力の頂上に立つ二つの權威の対決にはかならない。このように、極限にまで絶対化された二人の対立関係こそ、「地獄変」の世界に「壮絶な緊迫感」をみなぎらせることになり、「地獄変」の展開をめぐる陰惨な角逐を必然とするのである。が、頂上に立つ二つの權威の対決は、良秀の娘を奪い合い、争う形で展開している点で、「天下」を争う項羽と劉邦との、いわゆる「両雄」の宿命的な対決を想

起させねばならない。恐らく「地獄変」の構想に当たった時の芥川の脳裏に、そうした対決の構図が根強く存在していたろうと推測される。大殿と良秀の造形にそれぞれ劉邦と項羽の面影を彷彿させる部分があることは、この推測を裏づけることになるが、そのみならず、良秀の娘の設定にも『通俗漢楚軍談』との関連を見て取ることができる。

人間としての良秀は一人娘だけは「気違ひのやうに可愛が」っている「子煩悩」な男でもあった。娘はほとんど人間らしい美德を備えていない良秀にとって、彼の「たつた一つ人間らしい情愛」をつなぐ対象であると同時に、地獄変の屏風の完成のため犠牲にしななければならない重要な存在である。この娘の由来について、従来、前掲『宇治拾遺物語』巻三「絵仏師良秀家の焼くるを見て悦ぶ」から、良秀の家から娘を着想したと解釈されている(5)が、雪解の御所における焚刑の場面のみでなく、全体的に娘の設定に関する構想を詮索すれば、項羽と虞氏の物語が浮上してくる。人間性の乏しくて世評の悪い人物にもかかわらず、項羽には「和馴れて数年の間、千軍萬馬の中だにも、朝夕相伴つて、暫くも離るゝこと無かりし」ほど寵愛する一人の女があり、それは虞氏である。垓下の戦いで漢の大軍に包囲され、「大将は只二人、士卒は僅かに八百餘人」しか残らない危機の状況の下に、項羽は泣いて虞氏に「我は敵の亂れ入らぬ先に、何方へも逃行くぞ、汝只能命を全うせよ、……」と別れを告げる。しかし、虞氏は「妾君の大恩を受けて未だ萬一も之を報せず、今より必ず妾を以て心に掛け玉ふな」と「跡より呼んで」自刎し、自ら項羽の後顧の憂を解消したのである。観念的な英雄の発見を目指す芥川は、敢えて「英雄の器」の中で触れていないが、これは有名な「霸王別姫」の話である。たった二十八騎で九度も戦って天命を証明した後、項羽も烏江で自刎した。英雄の誕生の背後にこうした最愛の女の死があったことは芥川がよく知っているはずである。この意味で、最愛の娘の死を代償とする地獄変の屏風の完成という構想の端緒はそこに求めることができるかもしれない。無論、最愛の娘と最愛の女とは設定が違ふし、二人の死に方も全く異なる。だが、「愛娘が死ぬからというより、やはりもっと一般的に、一人の人間が犠牲になるという形に、良秀の芸術家としての苦悩の核を見るべきだ」(6)という立場からすれば、設定の相違にこだわらなくても

よい。なお、牛車の中の「寂しい位つ、ましやかな横顔」に、「愛する父の画の完成のため自己の苛酷な運命を甘受せんとする」(7)決意を読み取ることが許されれば、死に方の食い違いがあっても、愛する人のために犠牲を払う点で娘と虞氏が共通する。とすれば、少なくとも最愛の娘の犠牲という構想において、『通俗漢楚軍談』との関連を見ることが出来る。但し、作品執筆時の芥川の脳裏に芸術家良秀が「英雄」の項羽とどう結び付いていたかは問題である。

確かに、人間としての良秀は、実生活の次元で絶対の権威をもつ権力者大殿の庇護を受け、彼の前に摺伏して生きることを余儀なくされる。しかし、権威の芸術家としての良秀は、大殿の面前で、横柄な高言をたたくことができるのみでなく、実際に自らの芸術を以て大殿の権威に挑戦するのである。前に触れたように、誕生する前に、大威徳明王の姿が母の夢枕に立ったという伝聞は、自ずから大殿が神庇の身であることを示し、その権威性を保証することになる。が、その伝聞を知らなかったはずはない良秀は、「不動明王を描く時は、無頼の放免を像りましたり」したのである。これは決して偶然ではない。「吉祥天を描く時、卑しい傀儡の姿を像」ったことを含め、この「持体ない真似」は、「良秀の特異な画風を証するもの」(8)として捉えられているが、「大威徳明王」も「不動明王」も五大明王の一である。しかも、字面に即してみれば、前者は大殿の「御威光」と対応し、後者はその権威の実相を連想させる。従って、不動明王の像を戯画化ないし醜化することは正に大殿の急所をつくことになる。換言すれば、その「持体ない真似」によってこそ、芸術家としての良秀は大殿の権威をふみつけて傲然と生きているのである。「良秀の描いた神仏が、その良秀に冥罰を当てられるとは、異なる事を聞くものぢや」と空嘯く良秀の傲気な言葉の奥に、「『入神の』画境への強烈な自負」(9)と共に、大殿への挑戦の意味が含まれているといえよう。だから、大殿が自己の権力のすべてをあげて、良秀の(芸術家を罰しようとした。良秀の空嘯きには「流石の弟子たちも呆れ返って、中には未来の恐ろしさに、匆々暇をとつたものも、少くなかつたやうに見うけました」という語り手の説明は側面からそれを証するのみでなく、「未来の恐ろしさ」とはもはや娘の焚刑を暗示して

いるように思われる。この意味でいうと、確かに、良秀と大殿との二人が、「人間性そのものの象徴である娘を奪い合い、争うことにこの作品の展開の中軸があることは明らかである」⁽¹⁰⁾が、その鋭い対立関係はそれ以前に成り立つ、いわば宿命的なものでしかない。世俗の権威たる大殿に対して挑戦的な良秀の設定には、芥川自身の芸術家としての自負がかけられているに違いなからう。

良秀の芸術が大殿のおよばぬところに聳立している以上、良秀の〈芸術家〉を罰しようとした大殿の企てが何かの媒介を通して実現するしかない。この意味で、良秀の娘の存在が必要である。良秀と大殿との対立関係が最初から娘をめぐる暗黙の確執の形で展開していることは何よもそれを物語っている。一方、娘の存在によって芸術家としての良秀と人間としての良秀との葛藤が浮上してきたのも確かである。が、それは基本的に「あれほどの子煩悩がいざ絵を描く段になりますと、娘の顔を見る気もなくなると申すのでございますから、不思議なものではございませんか」という程度にとどまるもので、まだ「芸術」と「人間」の相克という次元の問題ではない。良秀の娘に対する愛着の仕方は、通常の親の「子煩悩」とは全く異なっていた。「よい聲をとらうなどと申す事は夢にも考へて居ないばかりか、娘が大殿の寵愛を受けるという、当時としては願ってもないようなことも彼は「不服」なのだ。娘に対する異常な愛情が、むしろ芸術への異常な執着と同質のものである。「いざ画筆を取るとなると、その絵を描き上げると云ふより外は、何も彼も忘れてしまふ」良秀、また「見たものでなければ描けませぬ」良秀であるから、大殿との間に娘を返せ返さぬという応酬が「前後五遍」繰り返されたのち、大殿が「突然」良秀に地獄変の屏風を描くように命じたのは、その性情を十分承知の上での一種の謀略であり、懲罰であった。こうして、娘をめぐる大殿と良秀の暗黙の確執は、いよいよ一枚の屏風絵をめぐって表面化してくる。

ところで、良秀の意識において、屏風の完成と娘の死との結び付きが、どの時点で自覚されるに至ったか。八章における地獄変の屏風の制作に没頭する良秀が午睡の間に発した次のような夢魘の言葉は、この問題にかかわっている。

なに、己に来いというのだな。——どこへ——どこへ来いと？ 奈落へ来い。炎熱

地獄へ来い。——誰だ。さう云ふ貴様は。——貴様は誰だ——誰だと思つたら

誰だと思つたら——うん、貴様だな。己も貴様だらうと思つてゐた。なに、迎へに来たと？ だから来い。奈落へ来い。奈落には——己の娘が待つてゐる。

従来、この夢兆の理解は「地獄変」の要点のひとつである。通説を代表するものとしては、夢兆で良秀は「屏風の完成が自分と娘とにどのような運命をもたらすかを予感している」(1)とする吉田精一氏の見解と、これをより明確な形で「良秀の見た獄卒は、大殿の化身にまぎれない。良秀は自己罰しようとする大殿の意図を、明瞭に察知している。」「地獄の絵の完成がなにを犠牲にしなければならないか、自己と自己の愛する者の死につながることを知っていたのである。にもかかわらず、かれは芸術の完成に向かって自己をかりたてる、宿命な芸術家であった」(2)とする三好行雄氏の指摘がある。これに対して笹淵友一氏は、「予感」説を認めながら、「娘の運命についてのこの予感を直ちに娘を地獄変のモデルにしようとする良秀の意識或は半意識に変化させていく事実」を問題とし、「この予感が飽くまで意識下の領域に限定されたもの」と見る立場から、「実際は娘をモデルにしようとする意志は彼はもっていなかった。それにもかかわらず娘がモデルになったため彼は芸術的完成に失敗したのである」(3)と説く。このように、分岐の焦点が良秀の「予感」の把握にあるが、夢兆の理解によって作品の読みが大きく変わるようである。

確かに、そのまま夢兆における良秀の予感を娘を地獄変のモデルにしようとする意志と捉えるのは多少無理がある。しかし、良秀の予感を「飽くまで意識下の領域」と限定する点も再考の余地が残る。この限定を証するものとして、笹淵氏が「獄卒は、夢現に何度となく、私の眼に映りました。或は牛頭、或は馬頭、或は三面六臂の鬼の形が、音のせぬ手を拍き、声の出ぬ口を開いて、私を虐なみに参りますのは、殆ど毎日毎晩のことと申してもよろしうございませう」という、夢兆と照応する一節をとりあげ、「音のせぬ手」「声の出ぬ口」の強調を通して、「作者は明らかに、良秀は獄卒の声を聞いていない、より正確にいえばさきの謔言を覚えていないことを読者に知らせようとしているのである」(同

前)とする。だが、従来、夢兆の意味を問うにあたって、看過されがちな「この車へ乗つて、奈落へ来い」の部分に注目すれば、良秀が「屏風の唯中に、檳榔毛の車が一輛、空から落ちて来る所を描こうと」するが、この発想につながる最初の言及として、夢言の「この車」はその構図の成立と決して無関係ではないだろう。後述するように、「描こうして描けぬ」ものとして檳榔毛の車を大殿に要求したときの良秀の脳裏に、むしろ夢言の「この車」が強く意識されていたよう。さらにいえば、「貴様だな。己も貴様だらうと思つてゐた」という確認の言葉から見て、夢言に出た「貴様」とは大殿をさすものと十分想定される。とすれば、良秀の要求を承諾して雪解の御所に車を用意しておいた大殿は、良秀に「よう見い、それは予が日頃乗る車ぢや」と強調するが、これと呼応して、「この車」の指示性は自ずから明らかになってくる。こうして、夢言の「この車」と実際のそれとの繋がり、良秀が夢言を強く覚えていたことだけでなく、これが地獄変の屏風の構図にもかかわっていることを示唆している。というのは、夢言を体験した後の良秀の一連の変化、特に「何か屏風の画で、自由にならない事」ができ、「下画が八分通り出来た俛、更に捗どる模様」はないばかりか、「今までに描いた所さへ、塗り消してもしまひ兼ねない気色」などを見れば、なおさら明瞭になる。とにかく、作品のストーリーに大きな転機をもたらした、以後の事件の展開と密接にかかわる夢兆は、単に「娘の運命の予告」(同前)に留まるものではなく、また良秀の意識にあがらなかったはずもない。

さらに、夢兆の場面と獄卒を見た場面との関連について考えてみよう。良秀が弟子に「どうも、この頃は夢見が悪い」といっていることから推せば、前者のような悪夢を見た体験は、一度や二度ではなかっただろう。体験談として良秀が自ら語った後者の「何度となく」「毎日毎夜」という表現は、「この頃」と呼応してそれを裏づけることになる。そして、前者において、ようやく夢から目が覚めた良秀の様子は「針で刺されたよりも慌ただしく、矢庭にそこへ刎ね起きましたが、まだ夢の中の異類異形が、臉の後を去らないのでございませう」と語られている。語り手の推量に過ぎないが、「異類異形」という言葉が後者の「牛頭」や「三面六臂の鬼」などを想起させるので、後者のなかに前者が含まれて

いるとみてもよい。ただ、「牛頭」や「馬頭」などの形をした獄卒の現前や、その無声の行為によって「私」が虐まれていくという、明晰な形象と確実な体験からなる後者に対して、良秀の夢言——「貴様」との断続的な対話を中心とする前者は、明晰な形象も確実な体験も伴わない、読者にとっては抽象的な世界である。こうした相違は語り手の叙述と良秀の体験談との差によるもの、いわば同じ事件を異なる視点から捉える結果と見てよいが、子細に読めば気付くように、一応「貴様」との対話の形をとる良秀の夢言は、「なに、己に來いと云ふのだな」とか、「なに、迎へにきたと？」とかいうような、ただたどしいものである。何故こうなるのかというと、「声の出ぬ口を開い」た獄卒の存在はその答えを与えることになる。即ち、相手の話が無声のものである、良秀がそれを確認しつつ対話を続けねばならなかった。むしろ、こうした不即不離な状態は作者の精密な計量によるものにほかならない。夢言自体は良秀の内なる暗い衝迫の産物とすれば、無声の話は良秀にとって一つ天命の告知と見てもよからう。夢言のもつ予告性は勿論のこと、夢の設定も『通俗漢楚軍談』における項羽の夢を想起させる。「日輪を懐の中に抱いて去らんとす」劉邦と、「追いついて奪い取らんとし」て、劉邦に「蹴落」された自分とを夢見た項羽にとって、「日輪」は天下を象徴するもので、「蹴落」されたことはそれをめぐる角逐の結果を示す。こうした夢兆で「天命」を知った項羽と比べて、良秀の場合は、「天命」という言葉こそ出てこないものの、奈落には、大殿との対決の媒介、角逐の対象である娘が「待つてゐるから、この車に乗って來い」という良秀の夢言が、既に対決の展開と結局を予告している、少なくとも夢兆の設定から『通俗漢楚軍談』との繋がり——天命の告知という意図を見て取ることができる。

とすれば、重要なのは天命に対する良秀の意識である。悪夢に出た「異類異形」に虐まれた体験は、弟子をモデルにした罪人の姿とともに、「描こうとして描けぬ」ものから排除されたし、また、出来上がった屏風に「牛頭馬頭の獄卒に虐まれ」ている「いろいろの人間」の惨像が描かれている。この事実は夢兆と屏風との関連、端的にいえば、牛車の構図の由来を示唆しているといえよう。娘が「待つてゐるから、この車に乗って來い」とい

う夢言で既に娘の運命を予感した良秀は、何故大殿に「上臈」を乗せた牛車を要求したのか。表の理由が一応「見たものでなければ描け」ないその即物主義の画風のためではあるが、敗れることが分かっていたながらも、たった二十八騎で戦って天命を証明した項羽の壮挙を想起すれば、大殿に対する良秀の要求はそれにつながるところがないのだろうか。良秀と大殿とのやりとりの場面に注目すれば、屏風のあらましが出来上がったという報告を聞いたとき、「妙に力の無い、張合のぬけた」様子を見せたが、牛車の中の上臈だけがどうしても描けぬという良秀の訴えに、「妙に悦ばしさうな御気色」を見せた、大殿の表情の変化とその裏に潜む心象の起伏が、地獄変の屏風を命じた大殿は、そのことで、何を期待していたかを明らかにする。これと対照的に、「突然噛みつくような勢ひ」になって申し出た良秀は、大殿の承諾の言葉を聞くと、

急に色を失って喘ぐやうに唯、唇ばかり動かして居りましたが、やがて体中の筋が緩んだやうに、べたりと畳へ両手をつくると、「難有い仕合でございます。」と、聞こえるか聞こえないかわからない程低い声で、丁寧に御礼を申し上げました。

「見たものでなければ描け」ない即物主義の芸術家にとって、モデルの申し出が承諾されたことは、何よりも嬉しいはずである。しかし、良秀の表情は明らかにそれと異なる内面を見せ示している。このことはどう解釈すればいいのか。勿論、良秀の失態が大殿の言葉と無関係ではない。自分の要求した「あでやかな上臈」を「上臈の装をさせ」る「あでやかな女」にすり替えた大殿の発言を聞くと、良秀はもはやその「あでやかな女」が自分の娘であることに気付いたのであろう。娘が大殿の意に逆らってその怒りを買っていることを知っているからである。全く思いがけないことでもないが、娘をモデルにしなければならぬ運命を悟ったその瞬間の衝撃、これは良秀の失態につながるものである。こうしてみると、大殿に対する良秀の要求は単に画風や技法の次元の問題ではなく、その中に大殿への「挑戦的意志」と、それで天命を確かめる動機とが含まれているといえよう。確かに、良秀の要求を表面的に受け入れつつその中身をすり替えたことによって、大殿は娘に対する報復と良秀への懲らしめという一石二鳥の目的を達しようとした。だが、権力者の

畏にもかかわらず、それに身を投じた良秀にとって、屏風の完成と娘の死との結び付きはまさに芸術家の天命にはかなるまい。だから、「体中の筋が緩んだやうに、べたりと畳へ両手をつ」いて、「聞こえるか聞こえないかわからない程低い声で、丁寧に御礼を申し上げ」た良秀の姿は、彼の「徹底的な敗北意識の象徴」というより、むしろ、内心の激動を抑えたその沈着な態度に、天命をまともに受けつつそれに屈しない意志の表露を見出すことができよう。一方、「喘ぐ」という言葉を含め、良秀の表情は牛車炎上の場面における逆転的展開の伏線となる。

以上のように見てくると、「地獄変」の成立には、既に指摘されたさまざまな「過去の傑作の影」のほかに、良秀と大殿との対立関係の設定及び良秀の娘を媒介とするその実際の展開において、『通俗漢楚軍談』ないし「英雄の器」もかかわっている可能性があるであろう。こうした関連性を踏まえ作品の構造を見ると、俗界の王者と芸術の王者という二つの権威の宿命な対決を通して、良秀を「天命を知っても尚、戦ふ」「英雄」の芸術家として描こうとする作者の意識は少しづつ見えてくる。この意味で、「良秀もまた、滅びるとわかっていても闘わずにはおれぬ『英雄』の一人なのである」という駒尺氏の指摘が当たっているといってもよい。しかし、「滅びるとわかっていても闘わずにはおれぬ」というのは決して良秀のすべてではない。重要なのは作品のクライマックスを含むそれ以後の展開である。

第三節 「地獄変」——芸術家と「英雄」

地獄変の屏風の完成と良秀の自殺との関連、その意味付けが「地獄変」論の核心であろう。従来、この問題をめぐってさまざまな解釈がなされている。まず、宮本顕治氏は、良秀に「芸術家の勝利——不幸な勝利」⁽⁴⁾を見たうえで、その良秀の自殺を、芥川の道徳的一面の帰結と見ている。その延長線上に、作品のテーマは「芸術と道徳との矛盾確認」⁽⁵⁾とする岩上順一氏の説がある。これに対して、三好行雄氏は、「良秀の人生は娘の死と

もに終わっている。良秀の死はみずから予感した運命を実現するリフレインにすぎないと限定し、「倫理は《芸術》に一指をも染めえぬとする龍之介の自覚は、最後まで崩れていない」(16)と指摘する。さらに、海老井英次氏は先行諸説を整理したうえで、「良秀の死を積極的な自決としてみるべきであると思う。芸術家のみが顕示しうる人間中心主義、美的ヒューマニズムの実現を地獄変相図の完成によって成し遂げた良秀にとって、三好のいうように《残余の人生》としての彼自身の現時的、肉体的存在は無に等しいわけで、むしろないほうが作品の光輝を損傷しないがゆえに望ましい体のものであり、そこに良秀の自決がその必然性をもったといえよう。その完結を自殺というかたちで、意志的に遂行したところに、良秀の《真の人生》の実現とその栄光をみてよいのではないだろうか。」(17)と述べている。これとはやや違う視点から、「心が燃えてゐる」という正宗白鳥の評を引いて、「道徳も芸術も突き抜けた『人間存在の姿』を白鳥とともにそこに見出す」(18)のは平岡敏夫氏である。要するに、芸術と道徳の相克と見るか、三好説に従うか、あるいは「人間存在の姿」を見出すかということである。この問題をめぐって、以下、小説のクライマックスを形成する雪解の御所における牛車炎上の場面及び作品の収束部を見てみよう。

雪解の御所にきた時の良秀は、「御縁の真向に、跪いて居」たその姿が「星空の重みに庄されたかと思ふ位、何時もよりは猶小さく見すばらしげに見え」たし、「意味ありげな微笑」を伴う大殿のよびかけに対して「畏る畏る頭を挙げて御縁の上を仰いだらし」という。一方、「縁に近く座を占め」た大殿は、「円座に、高々あぐらを組んでい」て、その「前後左右に御側の者どもが五六人、恭しく居並んで居」たのみでなく、中には、「飢ゑて人肉を食」ったことのある「強力侍」も控えている。あくまで語り手の印象であるが、こうした対照的な構図は、烏江に追い詰められた項羽の状況——「雲霞のやうな」漢の大軍に包囲された「たつたの二十八騎」——を想起させるので、それに賭けた作者の苦心も幾分うかがえるはずである。さらに、瞬時火炎に包められた「娘を乗せた檳榔毛の車」を「食ひ入るばかりの眼つきをして」見つめる良秀の驚愕と苦悶の表情を、「その大きく開いた眼の中と云ひ、引き歪めた唇のあたりと云ひ、或は又絶えず引き攀つてゐる頬の肉

の震へと云ひ、良秀の心に交々往来する恐れと悲しみと驚きとは、歴歴と顔に描かれまし
た。首を刎ねられる前の盗人でも、乃至は十王の庁へ引き出された、十逆五悪の罪人でも
あゝまで苦しそうな顔は」するまいと、語り手は語る。言うまでもなく、娘への愛情と芸
術への執念に引き裂かれた自己呵責の姿で、そのときの良秀はまさに「地獄」そのものを
体験する。これに対して、大殿は「時々気味悪く御笑ひになつて」勝ち誇っている。「声
も立てずに御笑ひ」から「気味悪く御笑ひ」へ、その笑い方から余裕の欠乏が十分見て取
られるが、大殿の優勢がかりうじて保つてきている。ところが、二人の立場は、続いて起
つた小猿の殉死的な自殺、正確にいえば、「猿は元より娘の姿も、黒煙の底に隠され」た
とかいうように、猿と娘の焼死を契機に全く逆転する。

さつきまで地獄の責苦に悩んでゐたやうな良秀は、今は云ひやうのない輝きを、さな
がら恍惚とした法悦の輝きを、皺だらけな満面に浮かべながら、大殿様の御前も忘れ
たのか、両腕をしつかり胸に組んで、佇んでゐるではございませんか、それがどうも
あの男の眼中には、娘の悶え死ぬ有様が映つてゐないやうなのでございます。唯美し
い火焰の色と、その中に苦しむ女人の姿とが、限りなく心を悦ばせる——さう云ふ景
色に見えました。

雪解の御所にきた時の良秀、さらに、地獄そのものを体験した時の良秀とは、まるで別
人のように変わった良秀がここに現前する。これとともに、それまで良秀の非人間性を非
難しつづけてきた語り手の態度も一変して「その時の良秀には、何故か人間とは思はれな
い、夢に見る獅子王の怒りに似た怪しげな威厳がございました。(中略)恐らく無心の
鳥の眼にも、あの男の頭の上に、円光の如く懸つてゐる、不思議な威厳が見えたのでござ
いませう」と、良秀を絶賛しはじめ、良秀の到達した恍惚と陶酔の境地に対する一座の畏
敬と賛嘆を次のように語る。

まして私たちは仕丁までも、皆息をひそめながら、身の内も震へるばかり、異様な随
喜の心に充ち満ちて、まるで開眼の仏でも見るように、眼も離さず、良秀を見つめま
した。空一面に鳴り渡る車の火と、それに魂を奪われて、立ちすくんでゐる良秀と――

—何と云ふ尊厳、何と云ふ歎喜でございませう。

良秀は依然として「人間とは思われない」存在であるが、「夢に見る獅子王」「開眼の仏」ということばに示されるように、以前の「獣めいた」卑しさとは全く反対の意味でそのものだ。それに対していままで優勢に立っていた大殿は、この時に「まるで別人かと思はれる程顔の色青ざめて、口元に泡を御ためになりながら、紫の指貫の膝を両手にしつかり御つかみになつて、丁度喉の渴いた獣のやうに喘ぎつづけてい」たのである。先に良秀の印象を語るのに使われていた「獣」と「喘ぐ」という語が、それと対応するように、今度は大殿に対して用いられる。「権者の再来」とまで仰賛された大殿が今は惨めな「獣」に転落し、「獣めいた心もちを起こさせ」、「猿秀」といわれた良秀は「開眼の仏」に昇華した。「地獄変」の構想のやまが十六・十九章にあることはいうまでもないが、この華やかな逆転の劇こそその中核を成すもので、計算された意図的な展開である。

大殿の転落と良秀の昇華によって、世俗の王者と芸術の王者とのそれぞれの権威を賭けた戦いは一応勝負がついた。この点は誰の目にも明らかである。が、この逆転の劇を「芸術の決定的な勝利」としか見ない見解にいささか疑問が残る。むしろ、それを通して作者が目指すのは、芸術の勝利に伴う「英雄」の誕生と思われる。しかけられた罠に自ら身を投じ、愛娘の焚刑を目前にして地獄の責苦に悩んでいたにもかかわらず、己の性情、自分の中の芸術家に忠実に生きるしかない良秀の情熱は、ひたすら地獄変の屏風の完成に向いていた。こうした芸術への献身的な精神を一身にもつ良秀の姿こそ、語り手を始め、一座の畏敬と仰賛を導き出し、大殿の転落と失敗をもたらしたのではないか。娘への恩愛を生身の地獄の体験の形で地獄変の屏風に溶け込めることによって、天命と戦って芸術家の人格を完うした良秀は、まさに英雄そのものにほかなるまい。

良秀と同じ名の小猿の位相について、川嶋至氏は「猿に仮託された絵師良秀の人間的な部分が娘と死を共にしたという読みとり方」¹⁹から、猿の殉死による良秀の人間的部分の消滅と芸術家良秀の残存を説いて、世俗的恩愛を超越した良秀の芸術的栄光を捉える通説的解釈に結論を導いた。確かに、指摘されているように、猿は良秀の「人間らしい」側面

を象徴する役割を担わされていると見てもよい。「十三」で娘を危機から救ってくれた語り手の「私」に向かって、「猿の良秀が、人間のやうに両手をつけて、黄金の鈴を鳴しながら、何度となく丁寧に頭を下げてゐる」(傍線は筆者)というところなどに、それは端的に現れている。しかし、この解釈に従うなら、猿の殉死によって夢言の内容が実証されることになる。つまり、「あの煙に咽んで仰向けた顔の白さ、焰を掃つてふり乱れた髪の毛、それから又見る間に火と変つて行く、桜の唐衣の美しさ」という、「炎熱地獄の責苦を偲ばせ」る「惨たらしい景色」に包まれた牛車の中に飛び込んだ小猿が、「人間」としての良秀であるとすれば、奈落には「娘が待つてゐるから、この車に乗つて来い」という夢言は現実と化する。とすれば、地獄変の屏風を完成した後の良秀の自殺の把握は川嶋説の最大の難点となる。良秀の人間的な部分が既に牛車の中の娘とともに地獄の業火の中に消失してしまう以上、芸術的栄光を誇るべき芸術家としての良秀には自殺の必然性がなくなるのではないか。

なお、既に指摘があったように㊦、良秀の恍惚と陶醉境及び一座の仰賛の表現に多くの仏教語が使われている。例えば「恍惚」、「法悦」、「法喜」、「随喜」、「円光」、「開眼」などはそれである。これらの言葉によって表現された衆人の宗教的感銘は、芸術の力にというより、生きながら地獄の苦患に責め抜かれた良秀に向けられたものである。「心に交々往来する恐れと悲しみと驚き」として展開した生身の地獄の体験が、やがて娘と小猿を呑んだ「火の柱を前にして、凝り固まったやうに立つてゐた良秀」を、「夢に見る獅子王の怒りに似た怪しげな厳さ」を帯びた宗教的存在へと転化せしめる。こうした良秀の恍惚と陶醉は、人間的な部分の消滅によって世俗の恩愛を突き抜けた芸術的栄光なし芸術至上の境地とは多少次元を異にする。宗教的感銘の醸出した神聖な雰囲気、これは芸術へ献身的な英雄にふわしいものではないか。換言すれば、神聖な雰囲気は正に英雄の誕生に必要なものである。そこに仏教語が多用されているゆえんがある。この意味で、猿の殉死が無辜な娘に対する、「世俗的な肉親愛の形代として、娘の魂を慰撫し、救済するものとして設定されていた」㊧という指摘は、むしろ傾聴すべき意見である。

ところで、「怪しげな厳さ」という表現に注目しておきたい。類似する表現として、同じ場面に「不思議な威厳」と「何と云ふ莊嚴」とがある。用語を微妙に変えながら、意味としては「厳さ」を繰り返している。それらがいずれも良秀に向けられた言葉で、「英雄の器」における劉邦の「感動」につながるものであるが、「厳さ」だけは結末における屏風の画の評価にも使われている。

それからあの良秀が、目前で娘を焼き殺されながら、それでも屏風の画を描きたいと云ふその木石のやうな心もちが、やはり何かとあげつられたようでございます。中にはあの男を罵つて、画の為に親子の情愛も忘れてしまふ、人面獣心の曲者だなどと申すものもございます。あの横川の僧都様などは、かう云ふ考へに味方をなすつた御一人で、「如何に一芸一能に秀でようとも、人として五常を弁へぬば、地獄に墮ちる外はない」などと仰有つたものでございます。

良秀にこうした道徳的批判を加えた世間の人々は、「英雄の器」における呂馬通のような存在である。だから、これを紹介した語り手は、次の一節で、またその有効性を否定する事実を語る。つまり、これまで風評を聞いて良秀に批判的であった横川の僧都が、出来上がった屏風の画を見たたん、「思わず知らず膝を打つて『出かし居つた』」と、それまでの考えを改めた。それ以来、「あの男を悪く云ふものは、少なくとも御邸の中だけでは、殆ど一人もゐなくな」った。というのは、「誰でもあの屏風を見るものは、如何に曰頃良秀を憎く思つてゐるにせよ、不思議な厳かな心もちに打たれて、炎熱地獄の大苦難を如実に感じるからでも」あろう。一応語り手の推測だが、「出かし居つた」と思わず膝を叩いた僧都の翻意もそれによるものと見てよからう。この僧都の翻意に関しては、従来の解釈は、例えば吉田精一氏の注「世間の道徳的批判が真の芸術の前に敗北を自認したのである」⁽²⁾に代表される、倫理に対する芸術の勝利ないしは超立とする説が有力である。

ところが、問題になるのは「不思議な厳かな心もち」という表現である。勿論、語り手自身の画に対した経験に裏打ちされているわけだが、画に対した時に感ずる心持ちを、何故「厳か」という、倫理・宗教的ひびきの強い語をもって語らなければならなかったのだ

ろうか。六章において、語り手が屏風の成立の話に先だって出来た屏風の絵を詳しく紹介しているが、そのとき、「厳か」の代わりに「入神の出来映え」という、画の評価にふさわしい表現が使われている。従って、「厳かな」感動が単に画（芸術）の力に対してではないことはまず言えよう。このことは、「御邸の中」の人々の変化にも証される。もし単なる画の力なら、何故、「炎熱地獄の大苦難を如実に」する一枚の屏風絵が良秀を「悪く云ふもの」を無にすることはできるが、「天人の嘆息をつくや啜り泣きをする声」が聞こえ、「死人の腐つて行く臭気を、嗅いだ」という者さえいったほど「如実」な「五趣生死の絵」などはできないのか、鍵は「不思議な厳かな心もち」にあらう。要するに、良秀という人間の「厳さ」と形容された人格、「天命を知つても尚、戦ふ」精神があつて、それゆえに画の力が生まれているのだ。つまり、「画に溶け込んだ生身の地獄の体験、画に内在する芸術家としての良秀の人間性が、一切の人間の批判を封ずるような画の力を生み出している」²²のだということである。ちなみに、「御邸の中」の人々は娘の焚刑事件を知っているはずで、炎熱地獄の苦患を突き抜けた良秀の芸術への献身的な精神に対した直接か間接な体験が、当然画の背景としてほうふつされているというべきであらう。

僧都の翻意及び大殿の「苦笑」と相まって、「如何に日頃良秀を憎く思つてゐる」にせよ、それ以来、彼を「悪く云ふものが殆ど一人もゐなくな」った。「誰にでも嫌われ」る人物にして、この結局が何を意味するかというと、良秀の自我実現にはかなるまい。いままで、良秀を「悪く云はないもの」が、「二三人の絵師仲間か、或は又、あの男の絵を知つてゐるだけで、あの男の人間は知らないものばかりで」あるというので、「御邸の中」の人々の彼を見る目の変化は、命をかけて完成した地獄変の屏風で分裂していた良秀の「絵」と「人間」、いわば芸術家としての良秀と人間としての良秀が統一することを示している。たった二十八騎による決死の戦いで、存在の価値を立証し、自我を実現した項羽と同じように、そういう形で本朝第一の絵師が自我を実現したのである。従って、良秀の死は自我を実現した「英雄」の死にはかならない。良秀の小さな墓標が「誰の墓とも知れないやうに、苔蒸」し、彼の一生が忘れ去られても、彼の芸術と人生の総合たる地獄変の屏

風が、人々の心を震撼する力を持ちつづける。

以上、「英雄の器」と「地獄変」をそれぞれの作品分析を中心に考察してきた。その結果をまとめていうと、まず、前者の典拠たる『通俗漢楚軍談』の介在による両作の関連が明かになってくる。つまり、後者における良秀と大殿の造形やその対立関係の設定、ないしは一部の基本的構想において、それぞれ『通俗漢楚軍談』中の人物（項羽と劉邦）と事件（項羽の夢や虞氏の死など）の投影が見られる。作品の成立にかかわるこうした関連性の確認によって、「地獄変」のモチーフを探り、主人公良秀の運命を把握する新しい視点を獲得するわけである。

「英雄の器」は作品自体としては軽いものである。しかし、やや観念的な対話を中心に構築した抽象的な項羽の英雄像に、合理性を基軸とした功利的な英雄観とともに、勝者と敗者に関する世俗の観念と道徳に対する反発が込められていることは重要である。「天命を知つても尚、戦ふ」者、その戦いで存在の価値を立証し、自我を実現する者こそ、ほんとうの意味の勝者であり、英雄である。芥川の中の、こうした相対化の産物たる敗者としての英雄は、当然のことながら、「地獄変」の良秀につながっていく。芸術と権力との対決の構造の中に、権力者の罠にもかかわらず、自分の中の芸術家に忠実に生きるしかない信念をもって地獄変の屏風の完成に向かう良秀も、「天命を知つても尚、戦ふ」者の一人である。のみならず、芸術への無私な献身で愛娘と共に墮った生身の地獄を突き抜け、その凄絶な体験と化した娘への恩愛を一枚の屏風絵に溶け込める形で、天命と戦って自我を実現した良秀は、正に「英雄」にはかならない。

「英雄の器」と「地獄変」を書いた大正七年前後は、確かに作家芥川龍之介の得意の絶頂期である。しかし、項羽と良秀という芥川の中における二つの関連的なイメージを合わせてみると、「地獄変」のモチーフを、芸術の、倫理をも越えた絶対性の主張と読むのはかなりの難点があり、そして、作品の世界に芥川の芸術至上主義的理念の追究、確認をしか見ないのも妥当ではないと思う。むしろ、絶頂期にあつてこそ、芥川は芸術家のありか

た、芸術家としての生を問わねばならなかったのだ。いくら現実的に無力な存在にしても、芸術家が美（芸術）への献身において、あらゆる権力をも凌ぐ栄光を獲得し、自我を實現しうるのだ、ということに彼は「地獄変」に示したというべきであろう。そこに芸術家と「英雄」との結び付きの意味があると考える。

注

- (1) 『芥川龍之介の世界』（法政大学出版局 一九七二、一一、一）
- (2) 「『地獄変』をめぐる」(『国文学 解釈と鑑賞』昭三三、八)
- (3) 「芥川龍之介とロシア小説」(『比較文学研究』一四 昭四三、九)
- (4) 『古典と近代作家』（友朋堂 昭四二、三）
- (5) 『芥川龍之介論』（筑摩書房 昭五一、九）
- (6) 「『地獄変』と『邪宗門』——芥川龍之介と芸術至上主義」(『文学論輯』二五号 昭五三、六)
- (7) 『芥川龍之介——抒情の美学』（大修館書店 昭五七、十一）
- (8) 『芥川龍之介の歴史小説』（教育出版センター 昭五八、六、一〇）
- (9) (8)と同じ。
- (10) 『芥川龍之介論攷——自己覚醒から解体へ』（桜楓社 昭六三、二、二〇）
- (11) 『芥川龍之介』（近代文学注釈大系、有精堂 昭三八、五）P八五頭注
- (12) (5)と同じ。
- (13) 「芥川龍之介『地獄変』新釈」(『文学』昭五二、一二)
- (14) 「敗北の文学——芥川龍之介の文学について」(『改造』昭四、八)
- (15) 『歴史文学論』（中央公論社 昭一七、三）
- (16) (5)と同じ
- (17) 「芥川文学作品論事典 地獄変」(別冊国文学『芥川龍之介必携』昭五四、二)
- (18) (7)と同じ

(19) 「地獄変」 (『国文学』昭四五、一一)

(20) (8)と同じ。

(21) (8)と同じ。

(22) (11)と同じ。

(23) 小倉脩三「『地獄変』」 (『日本文学』昭六一、九)

第四章 「主観」と「事実」

——「秋山図」と「奇遇」を中心に——

大正九年の後半から翌十年の三月にかけて、中国物の創作がひとつのピークを迎えてきた。六月の「杜子春」に次いで、十二月に「秋山図」、翌年三月に「奇遇」が次々に執筆された、これらに、中国を舞台として創作された「南京の基督」（『中央公論』大九、七）などを加えると、一つ中国関係の作品群を構成するわけである。勿論、この作品群の形成は中国旅行を控えた芥川の中国への接近と無関係ではないが、一方、個々の作品の内包する問題からその成立を検討し、この時期の芥川文学のモチーフを問う必要もある。「杜子春」について、既に第一章で詳しく論及している。本章では、同時代評を含めて従来評価の高い「秋山図」と、研究史の中でほとんど無視されてきた「奇遇」を中心に考察を進める。

第一節 「秋山図」——二枚の画から

「秋山図」の原典について、早くも吉田精一氏は『芥川龍之介』（三省堂、昭一七、一一二）では、中国清代の画家惲南田著「甌香館集の補遺画跋にある記秋山図始末」を指摘したが、その改定版で、芥川が直接参照したのは今関寿麿纂訂の『東洋画論集成』上巻（読画書院刊、大四、一二）所収の書き下し文「秋山図の始末を記す」⁽¹⁾であるとするのである。しかも、芥川はこの作品を書くのに先立って、「八大山人や王石谷などの画の本」を購入したり（小穴隆一宛、大九、一〇、三〇）、人に「四王呉惲の画集を借り」（小穴隆一宛、大九、一二、三）たりして、登場人物の絵に親しむ準備をしたようである。執筆直前のこうした動きから作品の成立をうかがうことができるが、その前、大正八年九月二十四日付滝井孝作宛書簡に「僕も倪雲林や惲南田の画集を君に見せたかったのだ」⁽²⁾云々とあるように、友人宛の書簡にしばしば登場人物の絵への言及が見られるし、「芸術その他」

や「支那の画」などで中国の絵画に対する強い関心と深い興味を見せ示している。ある意味で、中国絵画への親近と造詣が「秋山図」一篇を必然としたのである、といってもよい。「ボクは今王煙客、王廉州、王石谷、董其昌の出現する小説を書いている皆登場してたつた二十枚だから大したものさ、洞庭万里の雲煙を咫尺に収めたと云ふ形だよ」（小穴隆一宛、大九、一二、七、同日付佐々木茂作宛にも同じ記述が見える）という自信はその上に立つものと見られる。なお、「洞庭万里の雲煙を咫尺に収めた」というのが、西洋絵画の透視法と遠近法に反する中国の山水画の基本を示している。「秋山図」の方法をこれに擬すること自体は作品の成立の背後にある作者の中国絵画人の造詣をうかがわせる。

「秋山図」一篇は秋山図という黄大痴の名画をめぐる不思議な話を、王石谷が自分の体験を交えて惲南田に語る形という形をとっている。作品の内容を整理してみると、その梗概は次のようになる。

ある秋の夜、甌香館を訪れた王石谷は、主人の惲南田と茶を啜りながら、話のついでに黄大痴の秋山図を見たことがあるかと尋ねる。否と答える南田に、王石谷は煙客先生から聞いた秋山図に関する不思議な話を語り始める。ある年の秋、黄大痴を師として模する煙客翁は、元宰先生から黄大痴の秋山図の素晴らしさを聞き、さっそく先生の紹介で、潤州の張氏宅を出かけ、秋山図を見る。それは確かに「神品」であった。その後、再三秋山図を譲り受けたというが、張氏はがえんじない。一年後、再び張氏宅に行くが、主人不在で要領を得ない。王石谷は、以上の話は煙客翁に聞いた話だという。それでは先生は確かに秋山図を見たのかと念を押す惲南田に、彼は判然としない態度で話を続ける。五十年近い星霜を闊した後、南方へ旅行に出かけた王石谷は、貴戚の王氏が秋山図を手に入れたことを耳にする。さっそく王氏宅で秋山図を見せてもらうが、何か納得できないところがある。紛れもない黄一峯であるが、煙客翁が見たのとは別の、しかも恐らく下位の黄一峯だと彼は判断する。その時ちょうど来合わせた煙客翁も画の前で当惑を感じる。ただ、遅れてきた廉州先生だけは激賞する。秋山図の話はこれだけである。秋山図といえば張氏もこれしか知らなかった。だから、煙客先生が昔見た秋山図はいまでもどこかに隠れている

のか、あるいは先生の記憶の間違いに過ぎないのか。不思議に思う王石谷に対して、懽南田は言う。煙客先生の心の中にも、あなたの心の中にもその怪しい秋山図がはっきりと残っている以上、秋山図がないにしても憾むことはないではないか。それで、懽王の二人は掌をうって一笑する。

秋山図の作者黄大痴は元末四大家の一人、董其昌は明末の画家、王煙客と王廉州明末清初の画家、王石谷と懽南田は清の画家である。秋山図が書かれて、すでに中国は三度朝代が変わっている。この長い時間の中に、秋山図は二度、画家たちの前に姿を現した。煙客翁が最初に見た画と、五十年の歳月の後、再会した画とは同一のものなのか、あるいは違うものなのか。芥川は断言することを避け、「洞庭万里の雲煙」を「雲煙」のままに「咫尺」の小説の中に封じ込めたかのようなのである。

「秋山図」をめぐる従来の論考について、愛川弘文氏の整理がある。確かに二枚の秋山図を見る視点によって、作者の意図と作品のテーマの把握が変わる。二枚の画を異なったものと見る立場からの論として、由良君美氏は「『秋山図』は、芥川の文体、その言語魔術の、ひとつ頂点にたちうる作品である。ヨーロッパ文学の『物語の海』のなかでも、これほど短く、これほど切れるような文体の、『虚構の真贋と生存の意味』とに、美事な表現を与えた作品を、わたしは知らない」と絶賛し、「仮構の世界においては〈虚〉が〈実体〉をしのぐゆえに、〈虚〉と〈実〉はくろうとほど、明かにならず、明らめよう明らめようとする道程は、五十年——昔の一生——をついやしてなお足らず、そのはてに、偽物のなかに、真物のおもかげを見るのが、生存のゆたかさである——という、この芥川の秘儀開示は、残酷である」と述べる。これと違う角度から、海老井英次氏は「だれも感動させる名品とは、美に絶対性がない以上、所詮幻のもの、と芥川は考えているのではないか。黄大痴の『秋山図』が神品であったのは、煙客の印象のなかで、また巷間の伝説としてであり、五十年後に王氏のもとで煙客先生が再会した『秋山図』は駄作そのものであった。目前のものが贋作なのか、かつての名品が幻なのか、芸術に対する人間の、おそらくは永遠の〈とまどい〉を煙客先生が覚えている。(中略)かつて自分が見た『秋山図』さ

え実は幻であるかもしれず、とすれば、駄作でも贋作でもそれに感動し喜びを見出しうる
ことこそが、美へのわれわれの唯一の幸福な関わり方なのではないか、という自分のあり
方の基本をゆさぶる(とまどい)だったのである」(3)との見解を示す。要するに、二枚の
画を同一のものと見ない場合は、真贋の問題がこの作品のテーマにかかわってくるのであ
る。作中に煙客先生と王石谷の「とまどい」が確実に描かれているが、果たして彼らの前
で「蜃楼のやうに現れた」秋山図が贋作であると読めるのか、甚だ疑問である。

一方、二枚の画を同一と見る立場から、吉田精一氏は「芸術は結局鑑賞者と創作者との
共同制作になること、成心なくして受け得た芸術の第一印象と、あらかじめ成心を以て対
したそれとは全く別物と思われるほどの相違があること、理想的な芸術の像は鑑賞者の想
像に於てのみ存在し得ること、むしろ想像の内に於て現実は一層美化され、理想化される
為に実際実物に接する場合には失望を味わうこと——以上の芸術観或は人生観を、彼は一
幅の秋山図始末に、具体的に盛り込んだのであった」(4)と指摘する。その延長線上にある
ものとして、菊地弘氏は「芸術作品の美は作品と鑑賞者との間の微妙な交流の上に成り立
つものであり、たとえそれが一回限りで終わっても感動が極まったらそれでよいのではない
かというわけである。二度とくり返せないある時の感動、原初的感覚こそ唯一のものだと
いうことを述べているのである。作品の価値は、時間と鑑賞者の違いによって変わるものだ
とするわけであるから、永遠に変らない芸術(美)に対する作者の疑念を蔽した作だとも
いえよう」(5)とする。このように、二枚の秋山図を同一とする視点から見た場合には、が
らりと変わったテーマが浮かび上がってくる。すなわち、美とその享受者との関係——鑑
賞の問題である。吉田氏の指摘は作品理解のその後のありかたを決めた定説ともいうべき
論であるが、のちに触れるように、海老井氏は別稿(6)で鑑賞の問題を含め、芥川の「風流」
を論じてもいる。

以上のような先行論考に触れながら、「私としては断固として二枚の秋山図が同一であ
ると考えて作品を読みみたい」とする愛川弘文氏は、「吉田精一氏の説を補う形」で論を進
めるのである。氏は「美はいかにしてその本質を鑑賞者に、あるがままに伝えうるかとい

う、根本的な芸術論がこの作品の柱になっている」としたうえ、「素直に作品に面すること」、「作品の与えるものをまともに受け入れることが必要であります」(「文芸鑑賞講座」大三、九一―一四、四)という芥川の主張をとりあげ、また「私の出遇つた事」の総題で「蜜柑」とともに発表された小品「沼地」のなかの、一枚の油画をめぐって世間の評判を媒介にして作品と対峙した新聞記者と、己の生の感性に頼る「私」との対比を引き合いにし出して、「他人の眼で、あるいは他人の考えで、そして幻影で――すべての知識や先入観という介入物を除いて、作品と接することが芸術を正當に理解するためには必要であり、とぎすまされた感受性をもって芸術は鑑賞されるべきだとする芥川龍之の信念が、この神秘的な物語の中に、とかし込まれている」(7)と説く。

確かに、三好行雄氏も指摘したように、王石谷は現実の秋山図を、自分の心の中に「いつかあざやかな映像を結んでいた幻影」(8)で裁いたため、素直な感動を受けなかったのである。同じく、秋山図と再会した煙客翁も、五十年余りの長い歳月の間に、彼自身の秋山図を記憶のもとに再構成し、理想化していたため、現実の秋山図のもつ、ありのままの美しさから拒まれたのである、といえる。初めて接した秋山図の前で、盛んに感嘆の声をあげ、王氏に向かって切々と語りだす廉州先生の受けた「感動」は、紛れもなくひとつの対照系として、この二人の境地をクローズアップするのである。そこで、問題になるのは結末における王石谷と惲南田との対話である。これについて、愛川氏は「幻とはいえ、神品としての王石谷自身の秋山図が心の中に描かれていたのではないか。いわば王石谷は究極の美を獲得している。芸術家にとってこれ以上の幸せがあるうか。実物の秋山図がどうであれ、既に美は芸術家の心の中にある」(7と同じ)と解釈する。これに従うなら、結局作品の結末は「芥川龍之の信念」に律されることのないのではないか。換言すれば、作中で示された芥川の芸術観(人生観)が矛盾するものとはいえない。

以上、作品の成立と構成に触れつつ、先行の研究を見てきた。二枚の秋山図を見る視点をめぐって意見が分かれているが、そのなかに、再考する余地が残されていないわけではない。

第二節 「秋山図」と「記秋山図始末」

「秋山図」の成立について、「王石谷の話の部分は細部まで原典に忠実であり、独自の文体以外芥川の独創がない」(9)といわれているものの、六枚程の極めて簡潔なものである原典を素材に一篇の「秋山図」を書き上げた過程に、かなりの改変が加えられたのは事実である。原典との比較は、管見に入る限り、海老井英次氏の仕事(10)がある。これまでの考察で見えてきたように、確かに文体の改変——会話体の多用は、中国物の方法的特徴の一つとして、「秋山図」にも確認されるし、これによって臨場感をもたせる工夫などに、芥川作品の独創性が見られる。が、これはすべてではない。以下、二枚の秋山図を見る視点をめぐって、改変の部分を検証し、作者の作意を探ってみよう。まず、真贋の問題について、王氏の家で秋山図を見た王石谷の感想として、次のような話が注目される。

この雲煙丘壑は、紛れもなく黄一峯です。癡翁を除いては何人も、これ程黠点を加えながら、しかも墨を活かす事は——これ程色を重くしながら、しかも筆が隠れない事は、出来ないのに違いありません。しかし——しかしこの秋山図は、昔一たび煙客翁が張氏の家に見たと云ふ図と、確に別な黄一峯です。さうしてその秋山図よりも、恐らく下位にある黄一峯です。

この話の前半を見る限りでは、確かに贋作の問題が存在しない。のみならず、作品の導入部に「模本でもご覧になったのですか」、「いや、模本を見たのでもないのです。兎に角真跡を見たのですが」という、惲南田と王石谷との対話があり、これによっても贋作の可能性が排除される。とりわけ、導入部が原典にないものとして、これを加えることによって、芥川は自ら作品世界に一つの限定を与えてもよい。ところが、「紛れもなく黄一峯である」という判断は、贋作説の否定に有効であっても、二枚の秋山図を同一のものと見るべき確証にはならない。問題は右の話の後半である。つまり、王石谷が黄一峯であることを認めつつ、「別な黄一峯」、しかも「下位にある黄一峯」であると判断するの

で、当然駄作の可能性が出てくるわけである。王石谷の感想を原典の記述を見ると、次のようになる。

奉常、舟中にて先づ石谷を呼びて與に語り、驚き問ふ、王氏已に秋山を得しかと。石谷詫りて曰く、未だし。奉常曰く、贗か。曰く、是亦一峯なり。曰く、得たり。何ぞ詫ることをか為ん。曰く、昔者先生の説きし所、歴歴忘れざるも、今否否。

贗作であることを否定しつつ、昔先生の説いた所と違うという点で、芥川は基本的に原典に忠実である。それにしても、一部の微妙な改変も見逃せない。まず、黄一峯の画法の説明は、原典にないものとして、作品の成立に芥川の中国絵画の知識が駆使されていることを語っている。そして、「今否否」というやや曖昧な表現を「別な黄一峯」「下位にある黄一峯」と明確化することによって、むしろ二枚の秋山図の相違が一層強調されることになる。こうしてみると、芥川が意図しているのはやはり見る側の問題である。これをめぐって、次のような改変に注目すべきである。

秋山図の当初の所持者である張氏について、原典では何の説明もないが、「秋山図」では、「主人は、病弱らしい顔はしてゐても、人からの悪い人ではありません。いや寧ろその蒼白い顔や華奢な手の恰好などに貴族らしい品格が見えるような人物」と、具体的に説明されている。勿論、この張氏の造形は原典を自作化するには必要な工夫である。「荒れ果て」た、「廢宅同様な」家に「病弱らしい顔をして」いる主人を配して、こうした状況の中に現れた秋山図は一層神秘的な雰囲気にも包まれているが、「蒼白い顔や華奢な手」はいかにも芸術的である。芥川が加筆した部分だが、煙客翁の絶賛を受けてこの張氏は、秋山図の美に対する自分の内心の不安をこう語っている。

「実はあの画を眺める度に、私は何だか眼を明いた俛、夢でも見てゐるやうな気がするのです。成程秋山は美しい。しかしその美しさは、私だけに見える美しさではないか？ 私以外の人間には、平凡な画図に過ぎないのではないか？——何故かさう云ふ疑ひが、終始私を悩ませるのです。これは私の氣の迷ひか、或はあの画が世の中にあるには、余り美し過ぎるからか、どちらが原因だかわかりません。が、兎に角妙な氣

がしますから、つひにあなたの御賞賛にも、念を押すやうな事になつたのです。」
こうした張氏の不安は、煙客翁にとって、「鑑識に疎いのを隠」すための「胡乱の言」
に過ぎないものの、作品の要の一つである重要な内容として看過することはできない。秋
山図の美がその時その時に変化する、相対的なものであることは、それによって示されて
いると同時に、「画を眺める度に、私は何だか眼を明いた俛、夢でも見てゐるやうな気が
する」という体験は、「筆墨はあつても、筆墨は見えない。唯何とも云へない神気が、直
ちに心に迫ってくる」という煙客翁の感銘とともに、秋山図の「神韻飄渺」たる性格を点
出し、物語の以後の展開の重要な伏線となる。

一方、「廢宅同様な張氏の家」で秋山図を見た煙客翁は、五十年後に貴戚王長安の宅で
それを再認する機会に恵まれた。その場所について、原典では「王氏、図を挟みて金閨に
趨り……」となっているが、芥川はこれを「金閨にある王氏の弟宅」と改め、また煙客翁
の口を借りて、「五十年前に秋山図を見たのは、荒れ果てた張氏の家でしたが、今日は又
かう富貴な御宅に、再びこの図とめぐり合ひました。真に意外な因縁です」と強調するの
である。この加筆は決して蛇足ではない。「庭の牡丹が、玉欄の外に咲き誇った」「富貴
な御宅」と、「牆には蔦が絡んでゐるし、庭には草が茂つてゐる」、「廢宅同様な張氏の
家」とは鮮明な対照になるのみでなく、煙客翁、王石谷、廉州先生に次いで、張氏という
第四の鑑賞者を加えることで、自ら秋山図の美に不安を感じた張氏と、画家たちの「顔色
を窺」う以外に何もできぬ王氏とも一つの対照になる。このように、芥川は意識的に二枚
の秋山図を全く対照的なシチュエーションの中に置いて描いているが、秋山図が誰でも感
動させるものでないという事実は、「わたしだけに見える美しさ」とともに、「美」の主
観性を示している。

ある意味で、王石谷も煙客翁も、自分の胸中の画と実物の画とを比較したため、「現実
の秋山図のもつ、ありのままの美しさから拒まれた」といえるかも知れない。が、これで
芥川の作意は「知識や先入観という介入物」（前掲愛川論文）を除いての鑑賞の提唱にあ
るといえるだろうか。「元宰先生の絶賞は、たとひ及ばない事があつても、過ぎてゐると

は云はれませんが」とは、最初に秋山図を見たときの煙客翁の感想である。「元宰先生の絶賞」を胸に秘めたまま秋山図に接しても自分なりの感動を得たという事実がある限り、むしろ芥川にとって、「成心」とか「知識や先入観」とかいうものは余り問題にはならないのではないか。以上のような改変ないしは独創とあいまって、「五十年近い星霜を経過した」後、「あの秋山図も、今では誰の家に隠されてゐるか、いや、未だに亀玉の毀れもなにか、それさへ我々にもわか」らないという王石谷の話に示されるように、「もう一度世に出」るよう秋山図を尋ねる王石谷と煙客翁は、「それは是非見たい」と思って潤州の張氏の家を訪れた煙客翁と違って、当然事実確認の課題がかけられている。二枚の秋山図の微妙な相違はまさにそこに起因するのであろう。この点を強調するように、芥川は対照的なシチュエーションを用意するのだと思われる。

王氏が秋山図を手に入れたことを知ったとき、王石谷は「昔は煙客翁がいくら苦心をしても、この図を再び見る事は、鬼神が悪むのかと思ふ位、悉失敗に終わりました。が、今は王氏の焦慮も待たず、自然とこの図が我々の前へ、蟹楼のやうに現れたのです」と感慨する。原典では結末に出るこの感慨をここに吐露させることによって、芥川は実際の画を見る前に既に王石谷の心中に何か納得できぬものが潜んでいるのを仄めかしている。「蟹楼」という言葉は、さらにそうした内心の動きを裏づける。このことは、画の持ち主が鑑識に疎い「貴戚の王氏」であるという事実と無関係ではないだろう。そして、「この秋山が嘗翁の見た秋山かどうか、それは勿論誰よりも翁自身が明らかに知っている筈である」とあるように、煙客翁にも同様な問題がある。彼にとって、秋山図が既に「荒れ果てた張氏の家」と結び付いている以上、「富貴な御宅」でそれに再会することはまさに「意外な因縁」となる。先入観といえ、王石谷の感慨や煙客翁の心情に潜んでいる、こうした微妙な違和感がそれにあたるだろう。こうして、事実確認のため「感動」を「認識」に置換することこそ問題の所在であろう。「大癡老人が造り出した、天地よりも更に靈妙な小天地」に胸を踊らせながら、「下位な黄一峯」との判断にいたる王石谷の体験は何よりもそれを如実に語っている。端的にいえば、「美」を事実として確認しようとする意識は、返

却って二人を「美」から遠ざけるのである。

「先生、これがあの秋山図ですか」という王石谷の質問に対して、煙客翁は「頭を振りながら、妙な瞬きを一つし」た。王石谷の話の末尾で事実の確認にこだわる二人の姿がこゝう点描されているが、これはあくまで作者の意識的な計算であり、結末において、芥川は意外な展開を見せるのである。

勿論、最大の改変は作品の結末である。原典は「昔奉常は千金を捐て、得ざりしが、今貴戚は一弾指にして之を取り怪むべしと為ふあるも、豈知らんや既に之を得て、而して復び消訛舛誤ありしことを。而も王氏諸人、今に至るまで悟らざる。亦更に怪むべからずや。王郎、予が為に此を述べ、且つ異日同じく秋山の真本を訪ふを訂す。或は當に蕭翼辨才に遇ふが如き者あるべし。南田壽平、燈下に書して王山人と発笑す」と締めくくられているが、芥川は次のような王石谷と南田との会話をもって作品を結んでいる。

「しかし煙客先生の心中には、その怪しい秋山図が、はつき残つてゐるのでせう。それからあなたの心の中にも、——」

「山石の青緑だの紅葉だの珠の色だのは、今でもありあり見えるやうです。」

「では秋山図はないにしても、憾む所はないではありませんか？」

懽王の両大家は、掌を拊つて一笑する。

「消訛舛誤ありしこと」を明記し、「秋山の真本を訪ふを訂す」とする以上、原典にこそ真贋の問題があることは、誰の目にも明らかであろう。芥川はこの部分を省略し、その代わりに、以上のような会話を入れて自らの観点を展開している。秋山図の存在をめぐって、煙客翁は「まるで万事が夢のやうです。事によるとあの張家の主人は、狐か何かだつたかも知れ」ないという思いを抱き、王石谷はまさか昔日翁が張氏の家を訪れた事実自体さえ「幻」ではあるまいかと戸惑いを感じる。しかし、煙客翁と王石谷の「心の中」に秋山図がはっきり残っていさえすれば、「秋山図はないにしても、憾む所はないではありませんか？」という懽南田の発言によって、そのすべてが解消されてしまう。「秋山の真本を訪ふを訂す」という原典に対するひとつの反措定として、懽南田の発言に「美」は結局

「心の中」、すなわち主観に属すものであり、それを事実として確認しようとしても徒勞である、という芥川の考えが込められている。むろん、鑑賞の問題にもなるが、たとえ「幻」であっても、いいかえれば、事実として確認できなくても、「美」の存在を認めることが大切で、こういう形でしか「美」がありえない。こうしてみると、「美」のありかたはこの作品にはまれている最大の問題であるといえる。

秋山図は依然として二枚である。但し、それが画家の「心の中」の秋山図と、貴戚の王氏がもつ現実の秋山図という形に変わる。こうした対照的な構図に、「美」が事実の確認を通して得るものというより、それを領略し得た人間の「心の中」にあるものであるという芥川の認識が示されている。一方、「心の中」の秋山図の肯定によって、「五十年の星霜」という時間の空白が埋められる。王朝が変わり、世事が移り、秋山図も張氏の家から王氏の手に渡り、謎に包まれているが、その中で、唯一変わらないのは画家の「心の中」の秋山図である。「美」は「心の中」に生きている。この意味で、「秋山図」は「永遠に変わらない芸術（美）」に対する作者の疑念を蔵した作」というより、むしろ「永遠に変わらない芸術（美）」が人間の「心の中」にあるという作者の認識を示した作品といったほうがよからう。

第三節 「南京の基督」との関連

「秋山図」の成立を周辺の事情から考えると、その執筆動機は恐らくこの年の夏に発表した「南京の基督」、精確に言えば、「南京の基督」をめぐる南部修太郎との論戦と無関係ではあるまい。

大正九年七月一日発行の雑誌『中央公論』に掲載された「南京の基督」は、この年の中期から翌十年の前半にかけて続々発表した中国関係作品群の第一作目である。初刊本の末尾に「本篇を草するに当り、谷崎潤一郎氏作『秦淮の一夜』に負ふ所尠からず、附記して感謝の意を表す」とあることから、谷崎が南京に遊んだ私小説風紀行文『秦淮の夜』に材

を得たことが明かである。小説は南京奇望街のある私娼の部屋の描写から始まる。まだ一五歳の宋金花は界限でも珍しい気立ての優しい娘で、夜毎に客を迎えるのは、年老いた一人の父親を養うためであった。亡くなった母親に教えられた信仰を持ち続け、壁に真鍮の十字架、受難のキリスト像をかけている。一夜訪れた日本人旅行家がそれを見つけ、からかい気味に問うと金花は、「この商売をしなければ、阿父様も私も飢ゑ死をしてみまひますから。」天国にいらつしやる基督様は、きつと私の心もちを汲みとつて下さると思ひます」と答える。金花はやがて悪性の楊梅瘡に犯され、薬物も効かなく困っていた折、仲間間は経験から妙法を囁く。お客に移せば治るとも。金花はたとえ自分が餓え死しようともお客と寝台を共にすまいと決心した。自分の幸せのために他人を不幸にすることはできないからだ。ある夜、「見慣れない一人の外国人」が入ってくる。「男らしい活力に溢れた「立派」な男で、十字架のキリスト像に生き写しであることを発見したとき、金花はその人に抱かれ「始めて知った恋愛の歓喜」に身を委ねる。ふと目が覚めると、金花の側に昨夜の外国人の姿はなかった。あれも夢であつたかと思うが、突然、金花は自分の体起こった「奇蹟」に気付いた。楊梅瘡が治っていたのである。「ではあの人は基督様だったのだ」と感激した金花は、敷石に跪いて熱い祈禱を捧げた。翌年春、再び金花の部屋を訪れた日本人旅行家は、「奇蹟」の話聞かされるが、彼は知人から聞いた別の話を思い浮かべる。George Mullyという無頼の混血の男が、南京の私娼を買い、眠っている間に逃けたと得意がっていたけれど、悪性の梅毒を病んでとうとう発狂したと。「しかしこの女は今になつても、ああ云ふ無頼な混血児を耶蘇基督だと思つてゐる。おれは一体この女の為に、蒙を啓いてやるべきであろうか。それとも黙つて永久に、昔の西洋の伝説のやうな夢を見させて置くべきだらうか……」と密かに自問する旅行家の前に、金花は「晴れ晴れと顔を輝かせて」いたのである。以上は小説の梗概である。

この作について、発表当時の久米正雄評「趣味ばかりで固めたメルヘンの領域」「通俗小説以下に安易」は名高いが、南部修太郎との論戦も相当有名である。私信の形を出なかつたようだが、月評を書いた南部に送る書簡の中に、「秋山図」へ尾を引いているとみな

し得る。次の発言が見られるのである。

あの日本の旅行家が金花に真理を告げ得ない心もちは何故遊びに墮してゐるか僕等作家が人生から *odious truth* を擱んだ場合その曝露に躊躇する気もちはあの日本の旅行家が悩んでゐる心もちと同じではないか君自身さう云ふ心もちを感じる程残酷な人生に對した事はないのか君自身無数の金花たちを君の周囲に見た覚えはないのかさうして彼等の幻を破る事が反つて彼等を不幸にする苦痛を嘗めたことはないのか。

(大正九年七月十五日付南部修太郎宛書簡)

2 George Murray を点出しなくとも売笑婦の信仰を憐んでゐる作者の態度は通じるかも知れんしかし憐みながらそのイリュウジョンを破らうか止さうかとためらつてゐる心もちに通じない云ひかへれば憐んでゐるよりも一步先の心もちに通じない

(大正九年七月十七日付南部修太郎宛書簡)

いずれもこの作品を不真面目だと批判する南部修太郎に対する反論である。「真実(事實)と幸福、知と信の背馳」に芥川の問題意識があつたとする駒尺喜美氏は、その反論に作者の本音とモチーフを見、「積極的な幸福の観点」(1)から金花の信仰を見ようとしてゐる芥川を捉える。一方、梅毒の完治を是非した十七日の書簡を特に重要視し、病いが「根治」ではない限り、「小説の終つたあとで金花の《現実の生》が瓦解」したこと、日本人の自問自体が実はむなししいこと、「人間の《幸福》が危うい、一瞬の錯覚のなかにしかない」人生の「暗黒」の認識をそこに見、芥川の「現実的な幸福への志向と、幸福を所詮は無知の恩寵と見る暗い認識とを重層させ」(2)た作というのが三好行雄氏である。

「金花の梅毒が治る事は今日の科学で可能だ唯根治ではない」という書簡の発言を作品の世界に導入して読めば、以上、三好行雄氏が指摘するように、「もうひとつの『南京の基督』」が成立する。しかし、問題は作者の「ためらつてゐる心もち」である。「根治ではない」ということを知っていながらも、この「心もち」を強調するところにこそ、芥川の意図が潜んでゐると思う。確かに、日本人の知っている「事実」の意味は、楊梅瘡が癒つたという「事実」によって相対化されている。だが、「美しいマгдаラのマリアのやう」

な少女の「幸福」は、単に楊梅瘡が癒ったという「事実」のもたらしたのではなく、楊梅瘡を癒したのが「一夜南京に降った基督」であるという確信の上に築かれた、言わば彼女の心の中にあるものである。「天国にいらしやる基督様」への熱い信仰に生が支えられている少女にして、それは必然な結果である。この意味で、南京の基督が「無頼な混血児」にすぎないという「事実」の意味は重い。

金花の「幸福」と現実の「事実」との乖離と、芸術家の「心の中」の秋山図と現実の秋山図との乖離とは、それほど隔たっているものではあるまい。前者について、「彼等の幻を破る事が反つて彼等を不幸にする苦痛」の強調に、すでに「幸福」と「事実」の関係に関する芥川の認識がうかがわれる。「ためらっている心もち」はこれを前提とするものである以上、そこに、海老井英次氏が指摘するように⁽³⁾、人生における「真」を、単に事実の形で認識しつくすことよりも、それがたとえ「幻」であっても「真」と信じ得る点に人間の幸福があるならば、それを選びたいという芥川の立場が捉えられる。さらにいえば、無論、事実を知った読者にとって、金花の「幸福」が「幻」に過ぎない。いや、そのみならず、彼女の「信仰」の虚妄も見えてきたはずである。とはいえ、日本人はためらいながら、ついに「事実」を金花に暴露し得なかった。小説は金花の「晴れ晴れと」した微笑とともに閉じられる。「憐んでゐるよりも一步先の心もち」の表現として、金花の「美しい夢に泥水をかけてさますことを否定している」⁽⁴⁾というより、人生における「真」に関する彼の思考を反映する選択といったほうが妥当であろう。

そして、この「真」を「美」に置換してみれば、ただちに「秋山図」の問題が見えてくる。つまり、「美」がたとえ絶対的なものでなくても、いいかえれば、それが事実として確認し得ない「幻」であっても、その実在を認めることが大切であり、むしろそういう形でしか「美」はありえない。この意味で、「心の中」に秋山図がはっきりと残っているのであれば、「秋山図がないにしても、憾むところはない」という考えは、「憐んでゐるよりも一步先の心もち」につながるものである、といえよう。逆に言えば、作品の内容は全く違うが、芸術家の「心の中」の秋山図の肯定は、金花の「幸福」と現実の「事実」と

の乖離を見るとき、一つ参照系になるはずである。この点において、むしろ芸術と人生に関する芥川のは相通するものである。従って、「秋山図」一篇は、南部との論争に対する芥川の見解の提示とみなしてもよい要素を含んでいる作品である、少なくとも、その執筆動機に南部との論争がかかわっているということができよう。

ところで、「秋山図」のみならず、「南京の基督」をめぐる論争は「奇遇」にも影響を及ぼしているようである。

第四節 「秋山図」から「奇遇」へ

「奇遇」は大正十年四月一日発行の雑誌『中央公論』に発表された小品である。この作は、中国の古典である『剪燈新話』の「涇塘奇遇記」に材料をとりながらも、才子佳人の登場する前半のロマンチックな幻想の世界と、後半の少女の父母の人情哢的な世界を組合わせ、さらに、そこに小説家と編輯者との小説の芸術性をめぐる価値観の対立を組み合わせる構成となっている。これによって、「あの『南京の基督』のときと同じような『実在性がとぼしい』という批判にあらかじめ先手を打ったとも言えよう」(45)とする指摘があるが、作品自体について、評価は「才人としては失敗作」(46)とか、「感動的な話柄が『読者の感興をぶち壊す』認識の地平にまで移されてしまっている」(47)とかいう批判にとどまっている。ロマンチックな金花の夢の世界から無頼漢の点出による現実への下降という展開を思い浮かべば、構成的に「南京の基督」と近似することが明らかであるが、と同時に作中に「秋山図」につながる部分も内包されている。

作品全体は小説家と編輯者との対話で進められているが、冒頭で支那旅行へ出発するあわただしさの中で小説家が編輯者に以前に書いた、「奇遇」と題する作品の原稿をとり出して読むという形で話は始まる。至順年間のこと、長江に臨んだ古金陵の地に王生という青年があった。才力豊かで容貌も美しく親譲りの資産もある。その彼が昨年の秋以来道楽をやめ酒も飲まなくなった。親友の趙生が心配して家に訪ねると、彼は元愼体の会真詩三

十韻を出して見せ、その中に嗟嘆の意を洩してあった。しかも、机の上に紫金碧甸の指環が一つ転がっている。趙生はその主を追究すると、王生は確かに自分の恋している女の存在を認めた。昨年の秋、松江へ下った帰り、涇塘のほとりの酒旗を出している一軒の家で酒を飲み、その夜夢の中でその家の玉人のような美しい女を訪ねたが、その後夢の中で水晶の双魚の扇墜を贈ったら、女がこの指環を抜いて渡してくれたというのである。やがて、この不思議な夢が現実となり、ある日、松江へ下った王生はその少女を連れて帰ってくる。これを趙生から最後に伝え聞いた錢塘の文人瞿佑は、美しい「涇塘奇遇記」を書いた。ここまで聞いて編輯者は「ロマンテイクな所は好いやうです」という。ところが、小説家は「後が少し残ってる」といって、少女の父や趙生に話した夢の話は嘘だった事を明かす王生と少女の会話、実はそれを知りながら許した少女の両親の会話とを付け足し、それを「折角読者の感興をぶち壊すやうなもの」とする編輯者と小説家との対立のまま作品は終わっている。

冒頭の小説家と編輯者の会話を別にして、読まれた「奇遇」という未発作品の前半、すなわち瞿佑の点出までの話は、一部の改変と加筆があったものの、基本的には原典の「涇塘奇遇記」に拠るものである。改変の部分を見てみると、まず挙げられるのは趙生という親友の登場である。原典の語りの文体から会話中心の文体へとの改変には趙生の存在が必要であることはいうまでもなく、王生の家を訪れた趙生が謎の指環を見つけその主を追究し、王生が「一切の事情」を打ち明けるといって語り出すという設定は、作品の後半の成立に欠かせないものである。そして、王生と趙生の会話のなかに、告白するに当たってあらかじめこれは「ありふれた才子の情事ではない」という王生の発言と、王生の告白を聞いて「成程、ありふれた才子の情事ではない」という趙生の感想に注目すべきである。こうした作中の人物による前後呼応の強調は、「ロマンテイクな所は好いやうです」という編輯者の感想とともに、原典の「涇塘奇遇記」に対する芥川の評価を示していると見てよいが、「ありふれた才子の情事ではない」話にふさわしい、次のような芥川の加筆も見逃せない。

「もし仮に夢だとすれば、僕は夢に見るより外に、あの家の娘を見たことはない。いや、娘があるかどうか、それさへはつきりとは知らずにゐる。が、たとひその娘が、実際はこの世にゐないにしても、僕が彼女を思ふ心は、変る時があるとは考へられない。僕は僕の生きてゐる限り、あの池だの葡萄棚だの緑色の鸚鵡だのと一しよに、やはり夢に見る娘の姿を懐かしがらずにはゐられまいと思ふ。僕の話と云ふのは、これだけなのだ。」

原典に出ている、夢を詠み込んだ「元愼体の会真詩三十韻」を削除し、王生の心もちを現すものとして、以上の発言を付け加えた芥川の狙いはどこにあるのか。後半の王生と少女との会話によって、昨年の秋二人が実際に会ったことが明らかにされているので、夢の中でしか娘を見たことがなく、娘の存在さえはつきりと知らないということの強調は、返って王生の話全体が「小説じみた嘘」であることを立証することになる。しかし、右の王生の発言に続いて来るのは前掲趙生の感想である。たとえ王生の話が結局「嘘」にすぎないにしても、この夢に関する発言を「ありふれた才子の情事ではない」ものとして、しかも「たとひその娘が、実際はこの世にゐないにしても、僕が彼女を思ふ心は、変る時があるとは考へられない」という表白に注目して読む場合、芥川の狙いはがらりと変わってくるだろう。というのは、「嘘」の証明には直接つながらないこの表白は「秋山図」の結末における惲南田の発言を想起させるからである。端的にいえば、「秋山図がないにしても、恨む所はないではありませんか？」という一言に込められた芥川の芸術観が、「実際はこの世にゐないにしても、……」と言いきった王生の表白によって繰り返されるのではないか。少なくとも、そこに「心の中」にこだわる作者の姿勢が見えてくる。

のみならず、夢の話として王生の表白は、「南京の基督」の金花の信念にもつながっていくはずである。目がさめると、昨夜の外国人がもういなかったが、金花が「悪性を極めた楊梅瘡を癒した事に気づいた」のに対して、王生の場合は、「扇墜が見えなくなった代りに、何時か僕の枕もとには、この指環が一つ抜き捨ててある」という。いずれも不思議な夢の話だが、自分の「事実」の発見が人間の「信」につながる。金花の信念について、

「この日本人は、金花に事実を明かしても、金花の信念を打破る事は或は不可能であつたらう。なぜかなら、事實は信念の前に屢々取るに足らないから」(8)という竹内真氏の指摘がある。これを受けて三好行雄氏は、「金花もまた、イエスが George Murty であることを、最後まで納得しないかもしれない。救世主の化身伝説を信じるまでもなく、ごさかし日本人のまえで、《いえ、あの人は基督様でしたよ》と、なんども不思議そうに呟く金花を想像する自由が、読者に確かに残されている」(9)と説く。拡大解釈になるかもしれないが、王生の表白がそう想像する自由をさらに広げることは確かであろう。もとより、金花の信念も王生の表白も自分の「事実」を前提とするものなので、ある意味で、「たとえ基督様が、実際はこの世にいないのにしても、金花が彼を思う心は、変る時があるとは考えられない」といいかえることも許されよう。

このように、原典の夢の構造を借りつつ、王生の発言を加えることによって、小説家に仮託した芥川は、意識的に作中で「南京の基督」と「秋山図」の問題との繋がりをもたせようとするのである、と見られる。勿論、これはあえて作品の後半を無視する上での読みである。原典の結末の部分を書き換え、自分の解釈を加えるという方法が中国物の常套だから、作品は王生と少女が結ばれるところで終わってもおかしくない。作者はなぜ「折角の読者の感興をぶち壊すやうな」後半をつけ足すのか。確かに、後半の王生と少女との会話や少女の父母の会話によって、「ロマンテイク」な王生の話が「嘘」に過ぎぬことはばれてしまい、「ありふれた才子の情事ではない」話は「ありふれた才子の情事」に転落してしまう。このように、前半と後半の落差にこの作品の最大の問題がはまれているといってもよいが、これをめぐって、前半の話のまとめの部分に注目しておきたい。

趙生かう遇ふ人毎に、王生の話を吹聴した。最後にその話がつたはつたのは、錢塘の文人瞿佑である。瞿佑はすぐにこの話から、美しい渭塘奇遇記を書いた。……

とあるように、原典と原作者が明らかにされている。同じ中国物として、芥川は「酒虫」の原典を掲載誌(『新思潮』)の編集後記に、「杜子春」の原典を初出の付記に点出しているが、作中で原典と原作者を明示するのは「奇遇」だけである。この異例な設定によっ

て、読者が常に原典を意識して作品を読まねばならぬことは容易に想像されるが、これだけではない。前掲趙生と編輯者の感想と同様、「美しい涓塘奇遇記」とは小説家の印象として、芥川の評価をも示していると見られる。作中において、芥川自身も一読者の立場に立って原典の「涓塘奇遇記」を見ているわけである。しかも、こうした姿勢は常に改変や加筆の部分で強調されている。すると、わざと「美しい涓塘奇遇記」の世界をひっくりかえそうとする作者の意図は一体どこにあるのか。この問題は恐らく「南京の基督」をめぐる論争と無関係ではあるまい。前節でとりあげた十五日付の書簡の中に、南部に対する次のような反論がある。

君はあの作品に芸術的陶醉（君の言葉を借りる）を感じながら君の心にアツピイルする何物かがないと云つてゐる芸術品があなたに与へるものは何故芸術的陶醉のみではないか君の心にアツピイルするものかとは如何なる摩訶不思議なものか（中略）又君はあの作品を評して僕が遊びが過ぎると云つてゐる遊びが過ぎるとはあの種の作品を書く事かそれとも特にあの作品に現れた僕のの態度を指して云ふのかもし前者ならば僕は即座にトルストイ、フランス、ベルザックその他近代の大家の作品を十まで挙げる事が出来るそれらが何故遊びであるか君の答を聞きたいと思ふ

そして、同一七日付の書簡の中に、次のような記述が見える。

1君が芸術的陶醉と共に「読者のモラルを動かし（中略）或はそれに触れる何物」を求めるのは単に君の好みか否か好みなら自由だししかし客観的な理由があるならそれを聞きたい近代の文豪の作品には芸術的陶醉（君の所謂）のみしか与へぬ作品も沢山ある

その後、芥川は具体的に「近代の大家の作品」を挙げたかどうかについて、現存の資料では知ることができない。しかし、「何故芸術的陶醉のみではならないか」という反問に注目すれば、「ロマンテイクな所でよい」、「ありふれた才子の情事ではない」、「美しい涓塘奇遇記」は、まさに「芸術的陶醉のみしか与へぬ作品」にあたる。「涓塘奇遇記」を含む瞿佑の『剪燈新話』は、「近代の文豪の作品」ではないものの、中国古典の名作と

してその名が高い。これを「芸術的陶醉のみ」を与える作品として見る場合、芥川の作意が見えてくる。具体的にいうと、小説家に仮託して芥川は、「涇塘奇遇記」から材料を採りながら、「南京の基督」や「秋山図」の問題にもつながる王生の表白などを付加して作品の前半を作り、そして、「芸術的陶醉のみではならない」という南部の批判に答える形で、「心にアツピイルするもの」を求めて後半をつけ足すのである、と見られる。後半の王生と少女との会話や少女の父母の会話によって、「ありふれた才子の情事ではない」王生の話が「嘘」に過ぎないことはばれてしまう。そこに「読者のモラルを動かす（中略）或はそれに触れる何物」があるかも知れないが、と同時に、無理やりにそれを求めるために、ロマンチックな幻想な世界は人情漸的な現実の世界にとって代われ、小説の構造とともに「美しい涇塘奇遇記」の世界がひっくりかえされてしまう事実は、誰の目にも明らかである。こういう形で、芥川は南部の批判の不当さを見せしめ、「芸術的陶醉のみ」では十分だという自らの小説観を主張するのである。これまでの中国物と違って、中国の古典はこう利用されていることもある。

後半の小説家と編集者との対立の構図から、芥川の作意が一層明確に捉えられる。子細によめば気付くように、対立といっても、編集者の意見に対して、小説家は殆ど自分の作品を弁護せず、ただ最後まで読んでほしいと頼むだけである。結局五、六枚が残ったまま後半の読みが打ち切られたが、これで、芥川にとって後半がどうでもいいことは明らかになる。そして、小説家が弁護、反論をしない限り、編集者の意見が通ることになるが、これはあくまで芥川の意識的な計算であり、編集者に「それは蛇足です。折角の読者の感興をぶち壊すやうなものぢやありませんか」というような否定的な意見を、反論なしの状態の中に述べさせる形で、彼は後半に関する自分の立場をあらわにするのである。こうしてみると、後半をつけ足すのはこれを否定するためだといっても過言ではあるまい。

以上のように見てくると、「奇遇」の執筆動機を「南京の基督」をめぐる論争に求めることはほぼ間違いないと思う。但し、「芸術的陶醉のみ」の主張に作者のモチーフを見る視点からすれば、作品自体は「秋山図」の延長線上にあるものというべきであろう。つま

り、前述の王生の表白との対応のほかに、王石谷と煙客翁の「心の中」の秋山図への肯定は、まさに鑑賞の面において「芸術的陶酔のみ」を強調することになると見られる。のみならず、「美」のありかたの追求を主眼とする「秋山図」は、「芸術的陶酔のみしか与へぬ作品」とはいえないのだろうか。だとすれば、むしろ、そこに創作の面と鑑賞の面における芥川の芸術観の一致を見ることができるといえる。

以上、見てきたように、「秋山図」と「奇遇」の成立に「南京の基督」をめぐる論争がかかわっていることは明らかである。勿論、中国旅行を控えた作者の中国への接近や中国の芸術への趣味と造詣も、「南京の基督」を含むそれらの作品の成立に関連していることが否めないが、それぞれの作品における作者の問題意識の共通点や、作品の相互間の内的な関連を重視する立場から、そこに中国関係作品群の形成の要因を見ることができると思う。「南京の基督」にまはれている人生における「真」の問題、「秋山図」にまはれている芸術における「美」の問題、さらに、この両者を同時にはらんでいる「奇遇」の作中作の構造から、この時期の芥川文学の共通するモチーフの一つとして、人間の主観や信念と現実の「事実」との矛盾対立が抽出されるし、また小説観の問題として、「芸術的陶酔のみしか与へぬ作品」へのこだわりがうかがわれる。幸福に満ちた夢を見る金花に、その夢をうち壊す残酷な「事実」の暴露を「ためらてつる心もち」から、「心の中」の秋山図の肯定——「美」が人間の「心の中」にあるという認識への展開のなかに、「真」との「美」の相対性の認識とともに、芥川の内部に潜んでいる、人間の主観と信念に賭けようとする志向が見えてくるが、作中作の形で、あえてロマンチックで美しい夢の話を、「ありふれた才子の情事」の「事実」でひっくり返して見せる「奇遇」にいたって、その志向は一層鮮明になる。「芸術的陶酔のみ」にこだわる姿勢とともに、「現実の生」から「仮構の生」への傾斜は、中期の芥川文学の一面を構成する。

注

- (1) 『芥川龍之介』(改訂初版 三省堂、昭二三、一二)
- (2) 『秋山図』讚」(『ユリイカ』昭五二、三)
- (3) 「芥川文学作品論事典 秋山図」(別冊国文学『芥川龍之介必携』昭五四、二)
- (4) (1)と同じ。
- (5) 「第五短編集『夜来の花』」(『国文学』昭五二、五)
- (6) 「『秋山図』試論——芥川龍之介と『風流』を中心に」(『文学論輯』二六号 昭五七、三)
- (7) 「芥川龍之介『秋山図』論——二枚の絵の謎をめぐって——」(『日本文学』一九八三、一)
- (8) 『芥川龍之介論』(筑摩書房、昭五一、九)
- (9) 高橋陽子「秋山図」(『芥川龍之介事典』明治書院、昭和六〇、一二)
- (10) (6)と同じ。
- (11) 「南京の基督」(『芥川龍之介作品研究』八木書店、昭四四、五)
- (12) (8)と同じ。
- (13) (6)と同じ。
- (14) (1)と同じ。
- (15) 小沢勝美「奇遇」(『芥川龍之介事典』明治書院、昭和六〇、一二)
- (16) 松山悦三「奇遇」(『芥川龍之介読本』社会思想社、昭四三、五、三〇)
- (17) 海老井英次「第六短編集『春服』」(『国文学』昭五二、五)
- (18) 『芥川龍之介の研究』(大同館書店 昭九、三)
- (19) (8)と同じ。

以上、四つの章において、初期の歴史小説から、中国の古典に材をとった、いわゆる中国物の「仙人」「黄梁夢」「杜子春」「酒虫」「英雄の器」「秋山図」「奇遇」、『今昔物語』などの日本の古典に取材した、いわゆる説話物の「鼻」「芋粥」「地獄変」をとりあげ、作品の相互間の関連を重視する立場から、中国文学との関連を含め、初期の芥川文学の一面を考察してきた。以下、考察の結果をまとめて述べることにする。

まず、作者と素材との関係、すなわち中国物の方法の問題について、次のようなことがいえると思われる。「仙人」「黄梁夢」「杜子春」という三つの作品に登場する仙人（道士）の創出に、明らかに一つの共通するところがある。それぞれの仙人像を確認しておく（と、「仙人」において、無数の紙銭を金銭、銀銭に変え、生活苦に拘泥する李小二に「陶朱の富」を与える「垢じみた道服を着」た見苦しい老人、「乞丐をして歩く道士」が、結末になると、四句の語を書き残し、死苦のある人間の生活への羨望を示す「仙人」として点描されている。「道士」と「仙人」と、両者の対照が鮮明である。前者のイメージは中国文学ないしは民間伝承によく見られるものとして、その設定と造形が具体的に『聊斎志異』巻十四の「丐仙」の話に負っただろうと推定される。一方、後者の書き残した四句の語は作品に登場する「作者」自身が「附して置」いたものである。「道士」から「仙人」へ、「仙人」の両面を描き分ける形で、芥川は原典ないしは中国の仙人像を書き変え、自分のなかの仙人像を作り出すのである。この相対化された仙人像明らかに原典のそれに対する反措定となる。

これと比べて、「黄梁夢」の仙人は多少異なる様相を呈している。現実の人生に不満を感じ、出世と栄華を望む青年廬生の欲望を、呂翁という道士がかなえたが、彼の体験した出世と栄華はすべて夢境にすぎなかった。ここまでの話は基本的に原典とは変わらなく、ただ会話体の導入と内容の精練に芥川の創意が見える。が、結末において、呂翁が廬生に見た夢境を教訓に人生への執着の放棄を勧めるが、廬生は「夢だから、私は真に生きたと

いへる程生きたい」云々と答える。この対話が展開する時の二人の表情と、廬生の答えだけは芥川の独創である。廬生の答えを借りて自分なりの解釈を加える形になるが、「仙人」の場合と違って、仙人の相対化ではなく、仙人との対立を通して、芥川が自分の人生の見方を語っているのである。呂翁の説教に従って反省、改心する廬生から、説教に逆らって、対立、主張するへの改変は、明らかに原典に対する一つの反措定となる。

とすれば、原典の構造と内容を借りつつ、主人公の杜子春も鉄冠子という仙人も大きく変貌させた「杜子春」は、以上の両作の方法をさらに発展させる作品ともいえる。仙人への恩返しという単純な動機から仙人に身をまかせる杜子春から、人間の生活と人間性への絶望から自ら仙人を志向する杜子春への転換は、基本的に原典に対する一つの反措定と見なされる。一応「黄梁夢」の廬生の改変と逆な方向になっているが、杜子春の仙人志向が、ついに母親の無償な愛の前で崩壊し、これをきっかけに、彼は「人間らしい正直に暮らすつもり」といって、人間性への回帰を決意したのである。確かに美しい母子愛の物語として読めるが、と同時に、杜子春の改心という地点で閉じられた作品は教訓談に落ちる危険性がないわけではない。この意味で、仙人の変貌は大きな意味をもつのである。本来人間を塵界の煩惱から解脱し、無為清静な境地へ導く存在であるはずの仙人でさえ、母子愛という人間の最も深い情愛を是認し、仙人になることを諦め、人間らしい生活に戻る杜子春の改心を是認するのである。仙人という自然と人間の法則を超越した絶対者の相対化によって、杜子春が最終に到達した人間性肯定の心境は絶対化され、作品が教訓談に落ちることとは防がれるが、仙人の相対化自体が原典の仙人像に対する一つの反措定であることも忘れるべきではない。そこにモチーフと方法の繰り返しが見て取られる。

こうして、仙人像の形成を確認しつつ、仙人の系譜を辿ってきけると、三つの作品とも原典に対する反措定を内包する点で共通する。このことは作者と素材との関係を端的に示している。原典の内容を借り、原典の構造を踏襲しつつ、主に結末で原典に対する反措定の形で物語を作り変えて独自の主題を表出するところに、小説「酒虫」「黄梁夢」「杜子春」の方法がある、といえる。一方、反措定による仙人の相対化は「仙人」以来の一貫

した方法であるが、観念的な解決を見せる「仙人」、単純な対立を示す「黄梁夢」と比べて、人間性の問題を地獄における母子愛の次元で克明に描き出す「杜子春」は、文学的に完成度の高い作品である。

さらに、原典に対する反措定は一種の方法として「酒虫」の成立にもつながる。「原の話と殆ど変った所はない」と作者が自ら言明するこの作の焦点は、主人公劉大成の運命に関する三つの答えにあるといえる。この三つの答えの中に第三の答えのみは芥川が加えたものであるが、結末において、語り手が「自分は、唯、支那の小説家の *Director* に倣って、道徳的な判断を、この話の最後に、列挙して見たまでである」と述べるように、原作者の見解と中国の評者の評をを援用する第一の答えと第二の答えを否定するうえで成り立つこの答えは、明かに原典の「道徳的な判断」に対する一つの反措定になる。原典の内容や構造だけでなく、「支那の小説家の *didacticism*」まで借りて、その「道徳的な判断」に対する反措定の形で自分の解釈を加える点では、「仙人」や「黄梁夢」の場合と多少違うが、これは「酒虫」の方法を構成する。但し、終始物語の外側に立って主人公の運命を見つめる客観的な態度とともに、怪異的な話が「道徳的な判断」によって人生談として成り立つという点から見れば、自らの方法の形成において、芥川が中国文学から学んだものも少なくないといえる。

「道徳的な判断」とは人生認識の意味を内含する言葉とすれば、「英雄の器」において劉邦の口から敗者の項羽を英雄とするのも一種の「道徳的な判断」といえよう。この「道徳的な判断」は原典の項羽像のみならず、歴史の項羽像にも一つの反措定になるが、もう一方、「酒虫」などと違って、劉邦と部下の呂馬通との会話が全篇を貫き、ほとんど場面の描写や人物の造形が見えないこの作は、呂翁と盧生との対話を中心とする「黄梁夢」とともに、中国物の特徴の一つを示している。そして、こうした会話による観念の表出を特徴とする中国物は、初期から中期への移行につれて、「秋山図」や「奇遇」のような作品にとって変われる。「秋山図」は主に原典の結末を書き換え、自分の解釈を加える点でこれまでの作品との方法的関連を見せているが、「奇遇」は全く新しい類型の中国物といえ

よう。作品の後半が「涓塘奇遇」を原典とする前半に対する一つの反措定になるものの、従来の作品と違ってそれは目的ではないらしい。王生の幻想的な夢の話を主な内容とする前半、いわば「美しい涓塘奇遇」の話が、後半の王生と少女との会話などで「小説じみた嘘」としてひっくりかえされてしまうという展開は、「美しい涓塘奇遇」を「芸術陶酔のみしか与えぬ」作品、「ありふれた才子の情事ではない」話として読むとき、作者の意識的な見せかけとしか受け止められず、南部との論争にこの作品のモチーフがあることは明かである。換言すれば、「美しい涓塘奇遇」のような「芸術陶酔のみしか与えぬ」作品に無理やり読者の「心みにアピイルするもの」を求めれば、そのような展開になるしかないということ、芥川は実際に作って見せるのである。彼にとって、中国文学には反措定の対象にならない、しかも方法としての題材を越えた一面もある。

まとめていうと、ごく一部の作品を除いて、中国物の方法は、基本的に「異常な事件」を構成する原典の内容や構造などを借りつつ、原典の趣旨ないしは思想に対する反措定の形で物語や人物を書き換え、これによって自分の解釈と認識を加え、独自の主題を展開するところにある、といえる。その特徴としては、まだ結末の改変と会話体の多用が挙げられる。結末の改変によって作品に意外な展開と結局をもたらす点では、芥川文学の方法の形成をうかがうこともできる。むろん、素材の人生に自分の解釈を加えるのは歴史小説の方法でもある。が、原典に対する反措定を通してこれを実現するのは中国物の特徴である。「異常な事件」への執着と反措定の意識は、それぞれ芥川と中国文学との関係の両面、感性的な接近の一面と理性的な接近の一面を反映していると思われる。

こうした方法の特徴を踏まえつつ、作品の相互の関連を重視する視点から、歴史小説を中心とする初期文学を見てくると、その結果は次のようになる。

「仙人」の結末において、絶対者、救済者としての仙人の相対化によって、死苦のある人生を肯定し、生存苦の超克を求める芥川は、「黄梁夢」の結末において、仙人の説教と対立する廬生を描くことにより、人生への執着を肯定するのである。廬生の主張は芥川が付加したものととして、そこにたとえ夢であっても、人生を力一杯生きていきたいという堅

い決意が託されている。生活苦に拘泥し、救済を待つ李小二から、仙人に反逆し、主張する盧生へ、こうした人間像の変化は仙人の設定とともに作者の内面の明暗を折射しているが、禁欲的、虚無的な超脱の生より生楽死苦のある現実の生を選ぶ意向が確実に捉えられる。さらに、人間性に絶望した杜子春から人間性への回帰を決意する杜子春へと、作品の内部で変化する人物の到達点として、仙人もこれを認め、喜ぶ「杜子春」に至ると、作中の仙人像が一層人間的になってくるとともに、人間性肯定の志向が明確に捉えられるのである。いずれの仙人も「道士」として作品に登場する事実からうかがわれるように、そもそも原典ないしは中国の仙人像は、自然と人間の法則を超越した絶対的な存在として常に人生への執着や人間の欲望を退け、無為清静の境地を至高の理想とする道教の思想と結び付いているのである。こうした仙人の相対化ないしは仙人と凡人との確執を通して、芥川が地上の人生と人間の欲望を肯定する意向を示していることは勿論、そこから中国の思想と文学に対する芥川の状態も見て取られる。異国の仙人への関心は決して怪異への趣味に留まるものではなく、権威否定の願望を含め、その裏に深い認識的、思想的な原因があるはずである。こうして、仙人の系譜を辿ってみると、出発期の「仙人」から大正九年の「杜子春」まで、人間性肯定の志向が初期芥川文学の重要なモチーフのひとつと確実にいえる。

人間性や人生への執着を肯定する意向を強く示す仙人の系譜と関連して、芥川は中国と日本の古典に取材した一連の「異端者」のイメージを克明に描き、その運命を執拗に追ってきた。「鼻」、「酒虫」、「芋粥」という三つの作品を、内供、劉大成、五位という三人の主人公を作者の内部で関連する文学の造形として読むとき、一連の作品において、自我喪失の諸相を追究し、生のありかたを模索する芥川の姿が見えてくる。人間の存在と「自我」の確立への強い関心が、失恋事件が絡んでいる、この時期の芥川文学の重要なモチーフとなること、そして、このモチーフが、「存在悪」「状況悪」の認識とか「利己的人間性への諦観」とかいうように、単に挫折と暗闇に満ちる認識をもって作品の中で終結したのではないことは、確実にいえると思われる。いずれも「自我」の問題を背負っている

性格劇と運命劇の主人公として、無神経で自意識の乏しい劉大成、過剰な自意識に振り回される内供、一切の不正を不正として感じぬ程臆病な五位が作品に登場するが、この一連の異端性をもつイメージの創出によって、芥川が意図しているのは、「被害者」の体験や「世の中の本来の不等さ」の暴露というより、人間の自我そのものの脆さと、これによる存在の危機の認識といったほうが妥当であろう。この点について、「酒虫」を導入してみることにより一層明瞭になる。何故「鼻」と「芋粥」の間に「酒虫」を書くのか、しかも原典と殆ど変わったところがない形で、ということを考えて、前に触れたように、「道徳的な判断」というものが浮上してくる。敢えて「支那の小説家」の教訓主義に真似するまで自分の「道徳的な判断」を並べようとするところに、「鼻」への意識が見てとられる。劉大成の運命に関する「道徳的な判断」は、内供の運命に対する解釈にも、「芋粥」の五位の結末に対する暗示にもなるはずである。従って、三つの作品を底流するものは「利己的人間性」の別袂とともに、それを超克すべく自己超越の願望と見るべきである。これこそ文壇登場期の芥川の内部に深く潜んでいるものである。一方、子細読めば気付くように、『今昔物語』などの日本の古典に取材した「芋粥」と「鼻」に、「わが五位」とか、「わが愛すべき内供」とかいうような、至近距離から二人を見つめる芥川の熱い視線を感じさせる表現が見える。が、「酒虫」にはそのような表現がないばかりか、「主人公の劉」というように、劉を距離を置いて描く姿勢を見せるのである。こうした語りの微妙な相違は、勿論、素材そのものと無関係ではない。「道徳的な批判」は素材への没入ないしは人物への感情移入を妨げたかもしれないが、作家の問題意識の連続性を見出すことが十分できる。

一方、仙人の相対化を通して見られる権威否定のモチーフは、大正七年の「英雄の器」と「地獄変」にもつながると思われる。「歴史」のわずかな一断面を切り取り、歴史人物の劉邦らを登場させ、彼の口から項羽を英雄とする芥川の意図は、勿論項羽という歴史人物の再評価ではない。「歴史」を捨像した観念化の人物として、項羽の評価に芥川自身の英雄観、人生観が託されているが、天命と戦って自殺した項羽を英雄とする時点に、芥川の中にもう一つの英雄の像がすでに胚胎しているだろう。それは地獄変の屏風絵を完成し

たあと自殺した良秀である。設定上の類似性に着目して「英雄の器」と「地獄変」を読み合わせると、後者の成立は前者及び前者の原典である『通俗楚漢軍談』と無関係ではないことが分かる。「天命を知つても尚、戦ふ」者、その戦いで存在の価値を立証し、自我を実現した者こそ、ほんとうの意味の勝者であり、英雄である。この意味で、権力者との対決の構造のなかに、権力者のわなにもかかわらず、自分の中の芸術家に忠実に生きるしかない、という信念をもって地獄変の完成に向かう芸術家の良秀も、「天命を知つても尚、戦ふ」者の一人であり、そして、芸術への無私な献身の精神で娘とともに墮った生身の地獄を突き抜け、その体験と化した娘への恩愛を一枚のび風絵に溶け込める形で、「天命」と戦って自我を実現したのである。この意味でいうと、良秀も英雄のひとりである。そして、相対化した英雄である。

「英雄の器」と「地獄変」を書いた大正七年前後は、確かに作家芥川龍之介の得意の絶頂期である。しかし、以上のように、項羽と良秀という芥川の中で関連する二つのイメージをあわせてみると、「地獄変」のモチーフを、芸術の、倫理をも越えた絶対性の主張と読むのはかなりの難点があり、そして、作品の世界に芥川の芸術至上主義的理念の追究、確認をしか見ないのも妥当ではないと思う。むしろ、絶頂期にあつてこそ、芥川が芸術家のありかた、芸術家としての生を問わねばならないのだ。いくら現実的に無力な存在にしても、芸術家は自分の芸術に忠実することで、権力と戦う力をもつはずである。そして芸術家の「自我」が作品の完成を通してしか実現する方法はない。そこに英雄と芸術家との結び付きの意味がある。一方、内供や劉大成や五位などのような、ほとんど自我を持たず、自我を的確に把握しえない一連のイメージが、この時期の作品から姿を消し、彼らにとつて変わったのは、項羽と良秀のような存在である。芥川文学はここで一つの変貌を見せたのである。

大正九年の後半から翌十年の三月にかけての半年間、「杜子春」や「秋山図」や「奇遇」などの作品が次々に執筆された、これらに、中国を舞台として創作された「南京の基督」などを加えると、一つ中国関係の作品群を構成するわけである。勿論、この作品群の形成

は中国旅行を控えた芥川の中国への接近と、中国の文学と芸術への趣味と造詣に無関係ではない、ある意味で、こうした内外にわたる中国との関連は作品群の形成を必然にしたともいえよう。一方、個々の作品の内包する問題からその成立を検討すると、「秋山図」と「奇遇」の成立に「南京の基督」をめぐる論争がかかわっていることは明らかである。それぞれの作品における作者の問題意識の共通点や、作品の相互間の内的な関連を重視する立場から、そこに中国関係作品群の形成の要因を見ることができると思う。「南京の基督」にまはれている人生における「真」の問題、「秋山図」にはまれている芸術における「美」の問題、さらに、この両者を同時に内包する「奇遇」の作中作の構造から、この時期の芥川文学の共通するモチーフの一つとして、人間の主観や信念と現実の「事実」との矛盾対立が抽出されるし、また小説観の問題として、「芸術的陶酔のみしか与へぬ作品」へのこだわりがうかがわれる。幸福に満ちる夢を見る金花に、その夢をうち壊す残酷な「事実」の暴露を「ためらてつるる心もち」から、「心の中」の秋山図の肯定——「美」が人間の「心の中」にあるという認識への展開の中に、「真」との「美」の相対性の認識とともに、芥川の内部に潜んでいる、人間の主観と信念に賭けようとする志向が見えてくるが、作中作の形で、あえてロマンチックで美しい夢の話を、「ありふれた才子の情事」の「事実」によってひっくり返して見せる「奇遇」にいたって、その志向は一層鮮明になる。「芸術的陶酔のみ」にこだわる姿勢とともに、「現実の生」から「仮構の生」への傾斜は、初期から中期へと移行する芥川文学の一面を構成する。

「奇遇」は中国旅行直前に執筆された作品である。「洞庭萬里の煙雲」と「美しい滑塘奇遇」を胸に秘めたまま、芥川は、そうした風景と作品を生み出した中国へ旅立つのである。が、と同時に、南部との論争の後遺症もそのまま彼の中に残っていたらう。夢幻のような話が伝わる土地、「無数の金花たち」が住む国で、「芸術的陶酔のみ」にこだわる彼はどんな体験をしてきたのか、これは第二部で考察する問題である。

第二部 中期の芥川龍之介

——中国旅行を中心に——

序 章 中国旅行前後

周知のように、大正八年三月、芥川は、大正五年十二月以来二年余り勤めた海軍機関学校嘱託を止めて大阪毎日新聞社社員となった。既に前年の大正七年に彼は大阪毎日新聞社の社友になっており、それをこの年改めて正式の社員（特別契約社員）として入社したわけである。社員といっても出社の義務はなく、年に何回か小説を書き、他社の新聞には執筆しないという条件で、原稿料とは別に月給百三十円であった。時事新報社に勤めていた菊池寛も、この時芥川と同時に毎日新聞社に入社したのである。

当時の大阪毎日には大正八年六月に学芸部長となった薄田淳介、つまり詩人の薄田泣菫がいた。大正八年二月二十四日付の薄田淳介宛書簡に芥川は、「おかげで私も *what* をふりまはすのをやめて東京へまひ戻れるのだと思ふと俄に肩を軽くなつたやうな甚愉快な気がします」と書き、「帰らなんいざ草の庵は春の風」の句を添えている。二月二十三日付の小島政二郎宛書簡でも彼は、「しかしこれからリイダアを読む必要がないんだと思ふと可成愉快です」と書き、やはり同じ句を添えている。さらにこの句は、三月三日付の下島勲宛書簡の終わりにも書き添えられている。海軍機関学校嘱託として英語を教えていた時期に、芥川は塚本文子と結婚し、鎌倉町大町字辻小山別邸内に居を移し、伯母ふき、女中らと平穩に暮らしていた。この鎌倉時代は芥川の生涯の中でも生活が安定し、かつ充実した幸福な時代であった。しかし、それでもなお、教員生活を辞めて、東京に帰って純粋たる作家生活に入ることは、彼にとって余程嬉しかったことのように、三人宛の手紙に添えたこの句には、その期待と喜びが溢れているように思われる。

大正八年四月、芥川は田端の自宅に引き揚げて、再び養父母とともに暮らすことになった。しかし、東京での生活は、芥川が期待していたほど順調に進まなかった。一つは養父母との同居生活による気苦労が加わったということもあつたろう。遺稿「菌車」の中で彼は、「僕は彼是十年前にもかう云ふ家に暮らしてゐた。しかし或事情の為に軽率にも父母と同居し出した。同時に又奴隷に、暴君に、力のない利己主義者に変わり出した。……」

と回想している。内心の反省を込めたこの回想は当時の状況を如実に語っているが、これに、「彼はいつ死んでも悔いがないやうな激しい生活をするつもりだった。が、不相変養父母や伯母に遠慮勝ちな生活をつづけてゐた。それは彼の生活に明暗の両面を造り出した」(『或阿呆の一生』「三十五 道化人形」)という告白を加えると、「激しい生活」への志向と「遠慮勝ちな生活」の重荷という明暗の対照は、表面の安定と裏腹に、一層作家の暗部を浮び上らせることになる。

こうした不本意な家庭生活に加えて、この頃、結婚後一年以上を経て、漸く芥川の胸に結婚に対する疑問と失望の思いが萌しはじめ、それと前後して芥川の身边に恋愛事件が起っている。恋愛の相手は女流歌人の秀しげ子である。彼女を芥川が知ったのは、大正八年六月一〇日、岩野泡鳴を中心とした「十日会」の例会の席上であった。それから二人の交際が始まり、芥川が彼女を「愁人」と呼ぶようになったが、やがて二人は肉体関係に陥った。芥川は自殺した時、小穴隆一にあてた遺書の中に、「僕は過去の生活の総決算の為に自殺するのである。しかしその中でも大事件だったのは僕が二十九歳の時に□夫人と罪を犯したことであり」と書いており、また彼女のことを「或阿呆の一生」(昭二)で「狂人の娘」ほかとして描き、「歯車」で「復讐の神」の、ある暗い影と喩えている。実生活の危機として、この人妻との恋愛が芥川の上の大きな負担となったことは明らかである。同じ遺書に「僕は支那へ旅行するのを機会にやつと□夫人の手を脱した」とあるのが注目値する。中国旅行を含め、大正九年から大正十年にかけて芥川がよく旅行しているが、それはこのような様々な負担から逃れるためだったかもしれない。

一方、創作のほうに目を向けてみよう。毎日新聞社入社第一作の「路上」が、大正八年六月三〇日から八月八日まで三六回にわたって『大阪毎日新聞』に連載された。三六回末尾に「以上を以て『路上』の前篇を終えるものとす。後篇は他日を期す事とすべし」とあるが、後篇は書かれることなく終わり、単行本にも収められなかった。芥川自身同年一〇月の「芸術その他」で自己の芸術の停滞を作品「龍」に触れて自省しているが、そうした作家的危機の自覚が、「私の出遇った事(後に「蜜柑」と「沼地」)」「(『新潮』大八・

五)などを含め、こうした現代的な素材と取り組むことに向かわせたと考えられる。芥川にとって数少ない長編の試みで、しかも、「あの頃の自分の事」(『中央公論』大八、一)のような、自分の出発点に立ち戻って自己検証をしたかと思われる作品に続く、これと同じような青年を扱ったものだった。だが、作者自身の青春の記憶を込めた野心的な挑戦、歴史からの脱皮をはかる重要な試行にも拘わらず、中絶した「路上」自体は、結局は「野望の挫折した失敗作」(1) (三好行雄)に留まっている。のみならず、その後に発表した「妖婆」(『中央公論』大八、九、一〇)も、例えば佐藤春夫が「創作月旦3」(大八、一〇)で、戦慄の快感を少しも感ずることのできない失敗作だと評しているように、評判がよくなかった。芥川は同じ年の十一月二十三日付の佐々木茂索宛の書簡に、「子規は三十六で死んでゐる僕など余程しつかりせぬとあの年では碌な事一つせずに了りさうだ」と、書き記して創作上の焦燥を隠さなかった。指摘されているように、実生活の危機に作家としての危機が重なっていく。

年を明けて大正九年に入ると、創作の面に多少の転機が見えてきた。まず新年号の小説として「葱」(『新小説』)と「舞踏会」(『新潮』)を見てみよう。「神田神保町辺の或カップエ」の可憐な女給仕、お君さんの理想と現実の分裂した人生の劇を理的、諧謔的に描いている前者について、芥川自身「決して悪作ならず嘘だと思つたら本を読むべし二三嫌な文句あれどあれはあれにて完成せるものなり」(南部修太郎宛、大九、三、一)と弁明している。作品の出来はもう一つで、高く評価することができないという評もあるが、現代の題材への試みが最初の成功を収めた作品で、確かに「秋」の先蹤と見ることもできる。鹿鳴館の舞踏会を扱う後者は、花火のように一瞬美しく輝く人生への憧れと、火花が消え去った後の闇に漂う人生の虚無との対比を、「刹那」の美学と見事な構成を以て描ききった傑作として注目されている。四月の「秋」(『中央公論』)は、果たして作者に一つの転機をもたらした作であるか否かについて意見が別れているが、歴史の衣装を脱いでマンネリズムの脱却をはかる一つの試行として、従来の評価は高い。作者自身も「僕は一つ難関を透過したよこれから悟後の修業だ」、「案ずるよりうむが易かつたと云ふ気

がする僕はだんだんあゝ云ふ傾向の作品を書くやうになりさうだ」(滝井孝作宛書簡、大九、四、九)と相当の自信を示している。とはいえ、「秋」の後に執筆した作品は神話の世界を扱う「素戔鳴尊」である。難渋に満ちた執筆の経過や「老いたる素戔鳴尊」への改変などから見れば、この作品も危機回避の課題を内包する労作といえるが、一方、そこには現代小説にも歴史小説にも定着できなかった芥川の文学上のあせりも見出される。

「素戔鳴尊」の連載が終わった大正九年六月から、中国旅行へ発つ翌十年三月にかけて発表した作品をざっと拾ってみると、「南京の基督」「杜子春」(大九、七)、「捨児」(八)、「影」(九)、「お律と子等」(十)、「秋山図」「山嶋」「アグニの神」「奇怪な再会」(大十、一)、「往生絵巻」「奇遇」(三)となる。この中、「捨児」「お律と子等」「往生絵巻」「山嶋」の四作を除けば、悉く中国の典籍に材料を採った作品、あるいは中国を舞台としたり中国人が登場したりする作品である。何故、この時期に中国関係作品が集中して書かれたのか。これまでの流れを踏まえてみれば、二つのことが考えられる。第一に、大正八年七月三十日付薄田淳介宛書簡に「小生は支那旅行をしない限り九月頃又書いても差支え無候」とあるように、同年五月の長崎旅行後に、すでに中国旅行の話が出ていたし、これが実現に向かって進んで行くうちに、中国への関心と趣味も一段と高まってきたからである。第二に、危機の自覚との何らかの関係が考えられる。要するに、「同じやうな作品ばかり書く」「停滞」を回避するために、芥川は意識的に様々な題材と方法を試みているようである。歴史から現代への下降とともに、中国への接近も一つの方向を示している。

「谷崎潤一郎氏作『秦淮の一夜』に負ふ所尠から」ない「南京の基督」は、「秋」以後に芥川が書いた最初の傑作といえよう。大正八年の芥川作品をすべて悪作と評する久米正雄が「趣味ばかりで固めたメルヘンの領域」と批評しながら、作品自体の完成度について、「例によつて格を外さぬ文体の美しさ、大道具小道具衣装の配置のよさ、(中略)更に全篇を作す態度の一糸乱れない立派さ、所々を機智で救ふ(壊す場合もあるが)気稟の閃き、一として龍之介の特色を恣にせざるものはない……」との賛辞を惜しまない。しか

し、第一部第四章で詳しく考察してきたように、この作を不真面目だと批評した南部修太郎の意見対する芥川の激しい反論に、実は五ヶ月後の「秋山図」と七ヶ月後の「奇遇」の成立にもつながる重要なモチーフを孕んでいる。「秋山図」について、芥川は珍しく自信満々で「洞庭万里の雲煙を咫尺に収めた」（小穴隆一宛、大九、一二、七）との自画自賛を友人に漏らしているが、これと相応的に、同時代には「名工の手になつた建築を思はせる」（豊島与志雄）、「なかなか特色ある真価のできない小説」といった賛辞を得た。後代においても、「龍之介中期の佳作」②、「頂点に立ちうる作品」③などというように、その評価は概して高い。南部との論争で浮上してきたものだが、「芸術的陶醉」に賭ける芥川の姿勢も評価の対象になつたろう。人間の主観と信念にこだわりつつ、人生における「真」と芸術における「美」を執拗に追求していた芥川は、南部との論争の後遺症をもつたままかつて「美しい涓塘奇遇」を生み出した「支那」、現に「無数の金花」たちが生活している「支那」へ向かうのである。大正九年を芥川文学の一つの転機とすれば、その中に、中国ものの佳作、力作を次々と発表したことに注目すべきである。一方、その頃、小説の創作と相まって「漢詩漢文の面白味」（『文章倶楽部』大九、一一、一）を書いたり、原稿執筆の合間に漢詩を作ったりして、彼のなかの「中国」が益々膨らんでくる。

以上見てきたように、創作上でも生活上でも決して安定とはいえない状況のなかに、中国旅行が現実の日程に上ってきた。大正十年三月二日付の薄田泣菫宛の書簡で芥川は、中国旅行の旅費と日当の内容について、泣菫に細かく問い訊している。中国旅行は毎日新聞社からの特派であるが、実情は旅行そのものも月給のうちの仕事であって、旅行に対する特別な報酬はなかったものようである。同三月十一日付薄田泣菫宛の書簡では、「一昨日精養軒の送別会席上にて里見諄講演して曰『支那人は昔偉かつたその偉い支那人が今急に偉くなくなるといふことはどうしても考へられぬ支那へ行つたら昔の支那の偉大ばかり見ずに今の支那の偉大さもさがして来給へ』と私もその心算であるのです」と、里見諄の言葉を紹介して自分の考えを伝えたと、さらに、「やはり送別会の席上で菊池寛講演して曰『芥川は由来幸福な男だしかし今度の支那旅行ばかり少しも自分は羨ましくない報酬

がなければ行くのは嫌である』と、菊池の発言を引いて、聊か「貧乏旅行」の愚痴を零している。

こうして芥川は、大正十年三月、大阪毎日新聞社の海外視察員として中国に発った。

三月十九日に風邪気味のまま東京を発ったところ、汽車の中で発熱し、大阪の宿で医者の手当を受け、熱の下るのを待って門司に向かい、二十八日筑後丸で出発した。しかし出発時の無理がたたって、上海に着くなり乾性肋膜炎を起こし、三週間あまり里見病院に入院した。養父芥川道章に発病と治癒を知らせる、四月二十四日付の手紙には、「今日退院致す事と相成候されどこの為約三週間あまり病院生活を致し候為予定に大分狂ひを生じ候へば北京へ参るのも五月下旬に相成る事と存じ候もし今後も体の具合悪く候はば北京行きは見合わせ、揚子江南岸のみを見物して帰朝致すべく候」とある。病氣のために予定が大分狂ったようだが、結局芥川は、上海、杭州、蘇州、揚州、南京、九江、漢口、長沙、鄭州、洛陽、北京、大同、天津等をまわって、朝鮮經由で七月の末に帰国した。勿論、旅の予定を変更せねばならなかったのは、病氣のためだけではなかった。当時の中国は各地に暴動や戦乱が頻繁に起り、そのためにも旅程を変えざるを得なかったことがある。

帰国後の芥川は、胃腸の衰弱、痔病の併発によって、七月から九月にかけて寝たり起きたりの生活を続ける。十月湯河原へ静養に出るが、神経衰弱に悩まされ、一月後に自宅に戻ってからも、不眠に苦しまれている。執筆についても思うようにいかず、旅行で空白になった分の依頼も集中し、締切の延長などを申し入れている。こうした状況の中で、「上海遊記」が一日一回執筆されたのである。「上海遊記」(『大阪毎日新聞』大正十年八月〜九月)に続き、芥川は「江南遊記」(『大阪毎日新聞』大正十一年一月〜二月)、「長江遊記」(原題「長江」、『女性』大正十三、九)、「北京日記抄」(『改造』大正一四六)などを相次いで発表し、それらは「雑信一束」を加えて一本にまとめられ、『支那遊記』として、大正十四年十一月改造社から刊行された。中国旅行から生まれた小説としては、『支那遊記』刊行直後に執筆した「湖南の扇」一篇があるだけであるが、その間に発表した「母」(大十、八)と「馬の脚」(大十四、一、二)なども、中国を舞台として創

作された作品で、旅行の体験が生かされている、と見られる。

中国旅行以後、芥川は徐々に私小説的な傾向を強めていくのである。が、旅行から戻った芥川は、暫くの間、旅行直前に発表した「往生絵巻」に次ぎ、「好色」「藪の中」「俊寛」「神神の微笑」「報恩記」「六の宮の姫君」など、いわゆる歴史小説を多く書くようになる。歴史小説に戻ることは、旅行前の大正九年に書かれた「秋」「お律と子等」などの現代の題材を扱う作品が転機にならなかった、という説の証拠とされているが、大正十一年七月の「六の宮の姫君」を以て歴史小説の創作に休止符をうった芥川は、しばらくしてから、「保吉の手帳から」(大十二、五)を皮切りに堀川保吉なる分身を設定して自己の経験を語る、いわゆる保吉ものを立て続けに発表してきた。これで、芥川文学は確実に現代小説へ、しかも私小説的作風へと移行していく。

以上のように概観してみると、中国旅行は、中期の芥川の人と文学を考える上で決して無視できない、極めて重要な存在である。三好行雄氏が「大正十年の中国旅行は——芥川文学の終わった地点からのパースペクティブでいえば——その転機を外からうながす運命的な事件であった。パルナスの絶巔をきわめたおなじ時期に、芥川龍之介はまだなにも自覚なしに、滅びにいたる不吉な門をくぐったのである」(4)と指摘するように、従来、この中国旅行及び『支那遊記』一卷について、さまざまな角度から論及されている。先行の論考を整理すると、大体次のような三つの方面の問題に帰着するであろう。

第一に、『支那遊記』一卷の評価についてであるが、代表的な見解としては、「機知と諧謔と皮肉が百出して、つまらない読物ではないが、要するに小説家の見た中国であって新聞が、もしくは新聞の読者が期待したかも知れなぬような、中国の現在や将来を深く洞察し得たものではない」(5)という、吉田精一氏の説である。その延長線上に「一小説家の趣味的な旅行記にすぎず、眠れる老大国の現在の禍根を剔抉し、未来の栄光を模索するというたぐいのものではない」(6)という評がある。一方、「社からは政治、風俗、思想の全般にわたる印象記を期待したようであり、芥川自身もそれにこたえてはいるが、おのずから視点は中国古来の風俗や文化に注がれ、随所に独得の才気をほどばしらせて興味ある紀

行を成し得たのである」とし、彼が『支那遊記』の冒頭でいう「ジャーナリスト的才能」については、「若干の含羞を伴いながら、結構正直な自恃ではなかったかと思われる」(7)という評も見える。

第二に、芥川の中国体験及び中国に向かう姿勢についてであるが、対談の形で「生きた中国は見えない」「中国人の生活に密着した状態では見ていない。一種のエキゾチズムを見ている」「過去の艶史文学みたいなものだけを見てくる」(8)とか、「『中華民国十年』という当時の激動する政治状況を故意に無視し、中国の著名な政治家、運動家との会見にも深い興味は抱かず、現代になお残存する『支那の風俗』や『支那美人』の面影に自己の中国像を重ねて、強い関心を見せている」(9)とか、「しょせんそれはいつてみれば、皮膚感覚にとどまる」「たいへんモダンな感覚を示すように見えながら、いやそうであればあるだけむしろ逆に、みずから絶縁無縁の存在ぶりを示して、アナクロニックになってしまうのである」(10)とか、「現代の中国に対する関心が薄い」(11)とかいうような、消極的ないしは否定的な評価がほとんどである。

第三に、芥川にとっての中国旅行（作家の生活史と作品史の中の中国旅行）についてであるが、前掲三好氏の指摘のほかに、早くも宇野浩二氏は「芥川の短い一生の中の、もっとも重大な一つである」としたうえ、「芥川が幾つか病気にかかる本になった、それは、また芥川の命をちぢめる本の一つになった、そればかりではない、それは、芥川の大事な芸術の道の邪魔におちいる本にもなった」(12)と断じ、これに加えて、旅行後の作風の変化を指摘する。森本修も宇野と同じく「中国旅行を境として、彼の健康は頓に衰弱をみせはじめ、それに伴って創作力も減退しはじめた」(13)という。そして、もっとも一般的な見方としては、中国旅行で健康を害し、「現実の中国に幻滅を感」(14)じ、漢詩漢文を通して育んでいた中国への浪漫的な夢を壊された芥川は、この後、晩年まで激しい不眠症と神経衰弱に悩み、その心身の衰弱が、芥川作品からロマネスクな要素を奪い、現実的な作風への転換をもたらした、ということである。旅行前の半年間の中国ものの隆盛が帰国後にはすっかり消えてしまうことはその証拠の一つとされている。が、その転換に「現実認識の

深化」(5)を読み取る論もある。

勿論、以上の三つの方面の問題は絡み合っていて厳密に区分し得ない部分もある。その中に、老大国の禍根の剔抉と未来の栄光の模索という、明らかに「一作家」には過酷な、無理な注文はともかく、宇野氏の評に従うなら、芥川を破滅に追い込んだ元凶が中国旅行だということになる。勿論、宇野の評は芥川の死を哀惜する友人の言として、感情的でさえある。しかし、こうした心情は真相の究明につながるとはとも言えないし、友人の立場は却って偏見を招きかねない。一方、三好氏の指摘を検証してみると、氏は芥川の転機をうながす「外」の事件つまり旅行自体について殆ど言葉を費やしていない。すなわち「不吉な門をくぐった」芥川内部の「亀裂」を求めて「南京の基督」他幾つの作品について考察しているが、その視野の中に『支那遊記』などが入っていないのである。さらに言えば、わずかに一部の論考を除いて、以上あげた諸家の評には『支那遊記』一卷および関連の作品に即しての綿密な分析と考察を伴わない、極言すれば、現象を概観する印象的な批評に留まるものが多いといわねばならない。こうした研究の現状が暗澹たる認識に終始する旅行の評価に直結するものであることは間違いないが、と同時に、芥川の中国旅行を芥川側から眺めるだけとすれば、やはり片手落ちではあるまいかと思う。

したがって、五つの章から構成する本部では、主に中国旅行以後の文学を考察の対象とする。具体的には、第一章で、中国旅行の見聞と体験を伝える『支那遊記』一卷を中心に、中国旅行の動機と背景を明らかにし、作品を虚心かつ綿密に読むことにより、現実の中国を眺める視点の問題を中心に、芥川の見た現実の諸相とこれに絡む彼内面の問題を検証する。第二章で、「上海遊記」中の人物会見記事を取り上げ、従来、盲点となっていた一部の事実関係を究明し、これを踏まえて上海における芥川の中国体験の一面を明らかにし、「ジャアナリストの才能」の問題を考察する。第三章で、公表されていない北京体験の一部——文学革命の中心人物胡適との会見を、『胡適の日記』などの新資料を用いて考察し、より広い視野から中国旅行の背景と体験を把握することを図る。第四章で、芥川の中国旅行を対象としての中国側から眺める立場より、『支那遊記』を始め、芥川の文学が当時の

中国でどう受け止められていたのかを、魯迅などの知識人の目を通して究明し、同時代の中国という視点から芥川の中国旅行及びその文学の世界へ一つの照明を求める。第五章で、「馬の脚」と「湖南の扇」他の作品をとり上げ、作品の成立の考察、作風と方法の分析を通して、中国旅行以後の芥川の人と文学の一面を浮上させ、中期から後期へと移行する芥川文学の流れへ一つのアプローチを試みると同時に、彼の中における中国の位相を再検討する。考察は基本的に実証の方法で行い、資料の発掘と事実の調査を重視する。必要に応じて比較文学の方法も取り入れる。

注

- (1) 『芥川龍之介論』 (筑摩書房 昭五一・九・三〇)
- (2) 吉田精一 『芥川龍之介』 (新潮文庫、昭三三・一・一五)
- (3) 由良君美 「『秋山図』讚」 (『ユリイカ』昭五五・三)
- (4) (1)と同じ。
- (5) (2)と同じ。
- (6) 長野菅一 『古典と近代作家——芥川龍之介』 (有朋堂、昭四二・三)
- (7) 高橋春雄 「支那游記」 (菊池弘等編『芥川龍之介事典』明治書院、昭六〇・一一二)
- (8) 猪野謙二編 『座談会 大正文学史』 (岩波書店 昭四〇・六) 文中に引用したのは柳田泉氏と猪野氏との対談で、柳田、猪野の順になる。
- (9) 神田由美子 「中国旅行」 (菊池弘等編『芥川龍之介事典』明治書院、昭六〇・一一二)
- (10) 内村剛透 「未熟と成熟——上目づかいの『支那游記』」 (『国文学』昭五二・五)
- (11) 紅野敏郎 「芥川龍之介——支那游記と湖南の扇——」 (『近代日本文学における中国像』有斐閣選書 昭五〇・一〇)
- (12) 『芥川龍之介』 (文芸春秋社刊、一九五三・五)
- (13) 『人間芥川龍之介』 (三弥井書店 昭五六・五・二九)
- (14) 例えば(9)の神田由美子の解説や、矢作武「芥川龍之介と中国文学①」 (笠間選書『谷

崎潤一郎』昭五四・三）など。

(5) 高橋龍夫「芥川の中国旅行とその後」(『稿本近代文学』第一五集、平成二・一一)

第一章 『支那游記』の世界

——夢想と現実との間——

芥川龍之介の中国旅行について様々な角度から論及されているが、管見に入る限り、旅行の見聞と体験をまとめて伝える『支那游記』一卷をめぐる詳しい考察は、未だにないようである。従って、本章では、「上海游記」、「江南游記」などの五部からなる『支那游記』の世界を一つの作品空間と見做し、その形成と内容の検討を通して、芥川の中国体験の諸相とこれに絡む内面の問題を考察してみたいと思う。

第一節 中国旅行の背景と動機

周知のように、上海から始まった芥川の中国旅行は、最初からつまづきを見せた。風邪をおしての出発のため、上海上陸後、彼は直ちに肋膜炎で里見病院に入院し約三週間病院暮らしをする羽目になった。この間の体験が「上海游記」の中の「五 病院」と題した記事に記されているが、その中の「急に死ぬ事が恐くなりなぞした」とか、「毎晩カルモチンを呑んだ」とかいう表現を見る限りでは、日頃より自己の健康を神経質なまで気遣う芥川にとって、異郷の地での発病は大いに不安の念をかき立てたもののように受け止められる。里見病院のことや芥川の入院生活については、戸田民子氏の考察(1)に譲る。確かに戸田氏が説くように、「死ぬ」かと思うほどの病を得た芥川が、退院後、何故帰国もせず、後二か月余り、旅行を続けたのか、これはひとつの疑問になるのである。この事実を逆の視角から見れば、却って中国旅行にかけた芥川の深い執念を見取ることができるのではないか。「死ぬかも知れぬと述べたのは、やはり芥川の誇張表現であった、と同時に大阪毎日に対する手前もあったであろう」というのは戸田氏の見解である。大変示唆に富むものだが、これを踏まえつつ、筆者は、旅行を続行した理由ないしはそうした芥川を支えるものについては、さらに根源的なところ、いわば芥川の内面に求める必要があると考える。

この立場から、まず旅行のモチーフを問わねばならない。

さて、中国旅行について、芥川自身も「社命だから貧乏旅行だ」(恒藤恭宛、大十、三七)と云っているように、大阪毎日新聞社の海外視察員として中国へ特派されたのは周知の事実である。この事実を単純に受け止めれば、「作家芥川の自発的な文学的営為」(2)というより、単に「社命」による派遣旅行とする見方がもっともである。が、重要なのは、「羨ましくない」「嫌」だ(菊池寛)といわれるほどの「貧乏旅行」を芥川が何故引き受けたのか、ということである。芥川の内面が絡むこの問題を解くために、次の如き二つの事実に注目しておきたい。一つは、派遣成立の背後に芥川自身からの要請もあったこと、もう一つは、中国旅行が芥川にとって、むしろ年来の宿願だったことである。特に後者について、例えば大正八年七月十三日付の『東京日日』の「芸術消息欄」に「芥川龍之介氏本年九月頃支那へ旅行すべし」という予告があり、同月三十日付薄田淳介宛書簡に「小生は支那旅行をしない限り九月頃又書いても差支へ無之候」とあるように、少なくとも一年余り前に中国旅行の計画があったことは確実である。以上の記述から、これも「派遣」の形になるとほぼ推定されるが、こうした懸案となった「派遣」の計画があったこと自体は既に芥川の中国への志向を物語っているのではないか。なお、さらに遡れば、大正七年十一月二十日付斎藤貞吉宛書簡に辿り着く。芥川はその中に「僕も支那へ行きたいんだが銀相場は上つてゐるし金更になし行きたいだけで暮らしてゐる(中略)一体上海ぢや一月いくらで暮らせるだらう僕も一月位行つてゐたい」と書いて、中国旅行への強い願望を顕にしている。大正七年十一月と十二月に谷崎潤一郎が私費で中国に遊んでいるが、「僕も」というのはこれを意識した上での表現であろう。こうした背景をもつ願望の表露に中国旅行の自発性が十分抽出されるし、一方、金の都合で矢もたてもたまらず、「行きたいだけで暮らしてゐる」という時の名状し難い心情は、後年の「派遣」につながるものとも考えられよう。つまり自力で旅費を賄えない芥川には願望実現の方法として「派遣」の形式しかなかった。これこそ「貧乏旅行」を引き受けた理由であろう。

こうして見ると、今回の中国旅行は大阪毎日にとって、「社長本山彦一のアジア的展望

を背景にした新聞商品主義の生んだ野心的な企画だった」(3)といえるかも知れないが、芥川にとって宿願の実現に過ぎず、彼には彼なりのモチーフがあったはずである。勿論このモチーフが大阪毎日の方針とある程度一致することはない限り、「派遣」も成り立つはずはない。事実上、政治、風俗、思想の全般にわたる印象記を求めた社の期待に、芥川自身もこたえてはいる。だが、旅行の自発性さえ重視すれば、発病、入院などが絡む不順な出発にもかかわらず、様々な困難を乗り越えて「貧乏旅行」を長々と続けてきた芥川の情熱と意志を根底において支えるものは、彼を派遣した大阪毎日に対する義理というより、むしろ長い間彼の中に潜んでいた「行きたい」願望といった方がよからう。

とすれば、この「行きたい」願望の背後には、中国文学の受容や書画骨董趣味によって築かれた「支那」への憧れがあったことを忘れてはならない。つまり、幼少期から青年期まで跡絶えることなく育まれた、中国芸術、特に中国文学への親近と造詣は、芥川を意識的に「支那」へと誘っていったのである。一高時代の友人宛書簡に、「僕は『遊仙窟』を読んだ。日の光、桃の花咲く桃源境を夢みながら、そこでは現実が甘い夢となり、苦しみは贅沢な楽しみの生活に変わる。白い梨の花芳わしい香に包まれた楽園のあおい空の下で、幻想の詩人張文成と一緒に、すべてを忘れて、人間界の男女の生活ではなく、男神と女神の生活をしてみたい。」(恒藤恭宛、明四十五、七、二十、原文は英語、訳文は筑摩版全集注より)とか、「……灰色の平原と青い海の鉄鋼のような面とか眼にかぶ紅い灯の光になげく鳳管や月琴の音が耳にひびく此頃南清へいけと人に誘はれたが金がないので断った(中略)揚子江の柳に光る日の光は是非一度あびたいと思ふ。」(藤岡蔵六宛、明四十五、八、二)とかあるように、中国文学への親近は、常に青年芥川の抱いていた「支那」への夢を膨らまし、彼をロマンチックな、幻想の世界へ引きずり込んでいたのである。さらに、かつてこのような甘い夢想を喚起した中国文学への造詣は、彼の実作にも影を落としていて、彼は中国文学に素材を得、自分の作品にそれを駆使することによって、早くから自らの胸奥に暖めていた「支那」の姿を追って行くことを試みたのみでなく、そうすること自体は、彼の文学の構築に欠かせない方法上の模索にもつながっていくのである。こ

のように、自らの文学創作においても、積極的に「支那」を取り込むことは、彼をしてますます「支那」へ近づけさせ、彼は遂に本で知った「支那」をこの目で見ることになったのである。こうしてみると、「新しき支那」の発見とともに、長い間彼の中で形作られつつあった「支那」の確認も、中国旅行の重要なモチーフの一つとなるはずである。

なお、これに関連して、もうひとつ注目しておかねばならぬ事実がある。要するに、一高時代の親友である恒藤恭が「西洋へ行きたい希望は彼（芥川）自身一高時代から懐抱してゐた」（『旧友芥川龍之介』）と証言するように、大学で英文学を専攻し、西洋の「本に人生を知った」芥川にとって、西洋が最初の海外旅行先となるはずだった。しかし彼は自ら中国を選んだ。その理由としては、例の「派遣」の問題がある他に、恐らく当時の彼には「支那」が西洋以上の牽引力をもっていたということも考えられよう。彼は恒藤恭に中国旅行を知らせる書簡の中に、「……成瀬は洋行した洋行さへすれば偉くなると思つてゐたのだ（中略）この頃益々東洋趣味にかぶれ印譜を見たり拓本を見たりする癖が出来て困る」（大十、三、七）と書いている。もともと旧友や自分の近況を報じたもので、別に洋行した成瀬を皮肉る意図はなかったかも知れないが、その言外に西洋万能主義や風潮追従の傾向に対する揶揄が読み取れないだろうか。さらにこれを念頭に置きつつ、留意しておきたいのは、成瀬の洋行に対して自分の「東洋趣味」を強調する点である。勿論、これは芥川における東洋と西洋を云々するほどものではないが、少なくとも中国旅行を直前にした時点での芥川の内面における東洋と西洋の位相をうかがうことが可能であろう。このように、東洋と西洋の葛藤が底部において中国旅行に絡むことは、後述する通り、『支那遊記』の世界——芥川の中国体験を検討するうえで極めて重要な条件の一つとなる。

第二節 夢想と現実の間

『支那遊記』所収各編の記事を分類すれば、概ね旅行見聞記事と人物会見記事との二種類に分けることができる。本稿は主として前者を扱うものとするが、まず「上海遊記」を

中心に、芥川が上海で一体どのような体験をしてきたのかを見てみよう。

上海の第一印象として芥川の記憶に残るのは、凡そ不潔で人相の怪しげな車屋、「口角泡を飛ばして」チップをねだる馭者や欲張りで凶々しい花売りの婆さんなどである。これに、「悠悠と池に小便をしていた」一人の支那人、上海城内の敷石から漂う尿臭、「美しい袖を翻して、見事に床上へ手漣をかんだ」女形の姿などを加えると、こうした「残念」を感じさせるほどの現実の存在は、確かに彼の「支那」への夢に手痛い打撃を与えることになる。特に「病的な緑色を広げた池と、その池へ斜めに注がれた、隆々たる一条の小便と」の光景を、「憂鬱愛すべき風景画」、「わが老大国の、辛辣恐るべき象徴」と受け止めた芥川の胸中に、恐らくかつての「男神と女神」の夢が水泡のように消えてしまっただろう、ということも想像に難くない。要するに、以上のような光景を見る限りにおいて、確かに芥川の目に映った現実の「支那」は、「荒廃」、「尿臭」、「不潔」などの言葉に示されるように、「塵界の延長」(4)に過ぎないといってもよいと思う。

とはいうものの、上海での見聞と体験は、必ずしも芥川の「支那」への夢を破壊するものばかりではない。例えば街頭で盲目の老乞食に出あった彼は、「支那の乞食」を「雨の降る往来に寝ころんでゐたり、新聞紙の反古しか着てゐなかつたり、石榴のやうに肉の腐った膝頭をべろべろ舐めてゐたり、——要するに少少恐縮する程、ロマンティックに出来上がつてゐる」と見、「支那の小説を読んで見ると、如何なる道楽か神仙が、乞食に化けてゐる話が多い。あれは支那の乞食から、自然に発達したロマンティズムである。日本の乞食では支那のやうに、超自然な不潔さを具へてゐないから、ああ云ふ話が生まれて来ない。」(「城内(中)」)との結論を出したのである。これは彼一流の日中文化比較論とでもいうべきだろうが、眼前の「この盲目の老乞食も赤脚仙人か、鉄拐仙人が、化けてでもゐさうな格好だった」とあるように、「超自然な不潔さを具へた」「支那の乞食」に仙人の面影を見ることによって、かつて彼が自作「仙人」(大五、八)の中で作りだした、あの「鳥が巢をくひさうな頭をした」「乞丐をして歩く」仙人の姿も、鮮やかに甦ってきたのだろう。このように、街頭の乞食との出会いが仙人の伝説ないし「支那の小説」の原

点への廻りとなる点では、夢は現実によって実証されたということもできよう。さらに同じ上海城内の体験として、城隍廟見物の場面に視線を向けると、「梁間の額や柱上の聯は悉妙に油ぎつてゐる」、天井から「金銀二色の紙銭だの、螺旋状の線香だの」が幾つか吊り下がっている廟の空間の中に身を置かれた彼は、発見を繰り返したのである。

これだけでも既に私には、さっきの乞食と同じやうに、昔読んだ支那の小説を想起させるのに十分である。まして左右に居流れた、判官らしい像になると、——或は正面に端坐した城隍らしい像になると、殆ど聊斎志異だとか、新齊諧だとか云ふ書物の挿画を見るのと変りはない。私は大いに敬服しながら、四十起氏の迷惑などはそつち除に、何時までも其処を離れなかった。（「城内（中）」）

とあるように、城隍廟の光景に愛読した「聊斎志異」「新齊諧」の挿画をダブらせたりすることで、彼の胸中に巣くっている「支那」は、眼前にある現実の「支那」と重なることになる。のみならず、こうした感動の発見に囚われていた彼は、遂に「この城隍廟を目のあたりに見ると、如何に支那の小説が、荒唐無稽に出来上がってても、その想像の生まれた因縁は、——成程と頷かれる」（「城内（下）」）という境地に辿り着いたのである。この体験的な悟りによって、かつて「鬼狐の談に富んだ支那の小説」を読んで、「筋だけは呑みこめても、その割に感じがびつたり来ない」というところの「歯痒い」記憶は解消されてしまうことがいうまでもなく、「支那の小説」誕生の秘密——それを生み出す異国の風土に潜む様々な可能性への実感もクローズ・アップされるのである。

注意を要するのは、以上のような体験が「上海游記」だけでなく、「江南游記」などにも見られる、かなり普遍的なものだということである。例えば杭州の停車場から旅館へ向かう途中、「朦朧と白い物が浮き上つて来る」ような「大きな白壁の邸宅」を見て、「深夜路に迷った孤客が、堂々たる邸宅に泊めて貰ふ。処が翌朝になつて見ると、大厦高樓と思つたのは、草の茂った古塚だったり、山蔭の狐の穴だったりする」という「支那の小説」の世界を思い出した彼は、「日本にゐる間、この種類の鬼狐の譚も、机上の空想だと思つてゐた。処が今になつて見ると、それはたとひ空想にしても、支那の都市や田園の夜景に、

然るべき根ざしを持つてゐる」と悟り、「夜の底から現れてくる、燈火に満ちた白壁の邸宅、——その夢のやうな美しさに、「超自然」(「三 杭州の一夜(上)」)を感じたのである。それに、上海の雑踏に「金瓶梅」の陳敬濟、「品花宝鑑」の谿十一を見出すと同じように、蘇州の路地で武術の見せ物をする男たちに「病大虫薛永とか、打虎将李忠とか云ふ豪傑」を重ねて、「大いに水滸伝らしい心もちになった」のである。

このように、中国の文学や書画で「支那」を知った芥川は、常に現実の「支那」に、文学、特に小説の中の「支那」を意識的に見出したり、ダブらせたりせずにはいられなかった。いい換えれば、芥川は常に自分自身と現実の「支那」との間に、文学によって構築された「支那」というものを介在させ、両者の接点としたのである。この接点を通して「支那」の現実を捉えるところに、芥川の現実の「支那」を眺める基本的な視点があるといえよう。一方、この視点から捉えられた「支那」の現実は、また文学、特に小説の中の「支那」と重なる形でこれを実証することになる。が、実証の成立に欠かせぬものとして注目すべきは、いわゆる「超自然」の発見である。美しい現実の光景はいうまでもなく、一見「俗臭」「不潔」のような印象しか与えぬ光景の数々も、この発見のため、「荒唐無稽」な「支那の小説」の原点につながる、「ロマンティック」なものと受け止めることを可能にするのである。従って、「超自然」の発見に拘れば、芥川の見た現実の「支那」は「塵界の延長」でありながら、そうした「塵界」を越えた部分を持つ、独特な世界ということもできよう。なお、現実の「支那」に小説の「支那」を見出したり、ダブらせたりすることの繰り返しは、当然のことながら、次のような結論を導き出すことになる。

現代の支那なるものは、詩文にあるやうな支那じやない。猥褻な、残酷な、食意地の張った、小説にあるやうな支那である(中略)文章軌範や唐詩選の外に、支那あるを知らない漢学趣味は、日本でも好い加減に消滅するが好い。(「城内(下)」)

現実の「支那」と小説の「支那」が重なるところに成り立つものとして、このいかにも小説家らしい結論は決して彼の「支那」への夢の幻滅を意味するものではあるまい。少なくとも「現代の支那」の印象——「詩文にあるやうな支那」でなく、「小説にあるやうな

支那」の発見は、「水滸伝」などの本に対する情熱に「三十年間絶えず」支配されつづけた彼にとって、驚くほどのものではなかったろう。むしろ、その背後に道徳や芸術の世界と次元を異にする、生存の欲望に満ちた庶民的「支那」の生命力への直観的な認識が込められており、浅薄な「漢学趣味」を嘲罵する彼の口調は楽しげでさえある。但し、「江南游記」や「長江游記」を詳しく読めば気付くように、実はこの嘲罵の背後に一つの矛盾が隠れているのである。例えば画舫から見えた古揚州を流れる川の景色の「いずれにした所が、名高い杜牧の詩にあるやうな『青山隱隱水超超』の趣なぞは見られさうもない」とか九江の大元洋行の「二階に寝ころびながら、康白情氏の詩を読んでいると、潯陽江に泊した支那の舟から蛇皮線だか何だかの音がしてくる」が、「翌朝になつて見ると、潯陽江に候と威張つてゐても、やはり赤濁りの溝川だった。楓葉荻花秋瑟瑟などと云ふ、洒落れた趣は何処にもない」とかいうように、「支那」の風景を前にして、失望を隠さないところが多い。杜牧や白樂天の詩に当てはまるやうな「支那」が見当らないのは、結果的に「小説にある支那」という発見を裏付けることになる。しかし、唐詩の世界を現実の「支那」の風景の索引としようとする意識は、やはり自ら嘲罵した「漢学趣味」を脱出していないのではないか。この矛盾について芥川自身も多少自覚しているらしい。

西施や范蠡は幼少の時に、呉越軍談を愛読した以来、未だ私の鼻根役者だから、是非さう云ふ古跡を見て置きたい。——と云ふ心もちも勿論あつたが、実は社命を帯びてゐる以上、いざ紀行を書かされるとなると、英雄や美人に縁のある所は、一つでも余計に見て置いた方が、万事に都合ぢやないかと云ふ、さもしい算段もあつたのである。(中略)さもなければ私の旅行は、もっと支那人の生活に触れた、漢詩や南画の臭味のない、小説家向きのものになつたのである。(「江南游記」十七)

こうした弁明が、「社命」への意識が常に彼の中の「小説家」を抑えていたという、『支那游記』の形成にもかかわる一面をうかがわせるが、幼時に愛読した呉越軍談への言及は、文学によって構築された「支那」の介在を如実に語つてもいる。

こう見てくると、「現代の支那」をめぐる芥川の捉え方に、詩文だの小説だの、文学に

よって構築された「支那」への夢に囚われた一面があるといわなければならない。この点については、前掲揚州と九江での体験がまさに典型的な例となる。「吟懐を傷けるばかりである」とか、「洒落れた趣は何処にもない」とかいうように、眼前の風景が否定的に捉えられたのは、ただそれらが彼の胸中に根を下ろした唐詩の世界と重ならなかったためである。これと同様、「小説にあるやうな支那」という発見に辿り着いたのは、単に現実の光景に彼が自らの胸中に巣くっていた小説の世界しか見出せなかったためである。一見客観的であるように見えるが、実はその裏に、文学によって構築された「支那」の夢が、単に現実との接点に留まらず、現実認識ないしは価値判断の基準として機能することになるのである。この意味でいうと、「現代の支那に何があるか？政治、学問、経済、芸術、悉く墮落してゐるではないか？殊に芸術となつた日には嘉慶道光の間以来、一つでも自慢になる作品があるか？……」（「長江游記」——蕪湖）という、全く否定的な印象の形成もそうした現実の捉え方と無関係でないように思われる。近代中国の立ち遅れや国民的腐敗を敏感に捉えた点は、芥川の鋭い感受性と観察力を示すことになるが、「現代の支那」の「墮落」を見極めた時彼の頭の中に、対照系としてもう一つの「支那」——文学によって構築された「昔の支那」が浮かび上がってきたのも事実であろう。

このように、「支那」の夢想と現実と、いい変えれば、「支那」の虚像と実像とに挟まれつつ、遂に前者を通して後者を捉えずにはいられなかった芥川の姿が、『支那游記』一巻の中のあちこちに見えるのである。これは彼の中国像の形成に直結する問題だけでなく、その現実の捉え方の一面もうかがわせることになる。『大導師信輔の半生』のなか
に、「實際彼は人生を知る為に街頭の行人を眺めなかつた。寧ろ彼は行人を眺める為に本
の中の人生を知らうとした」という、信輔に託した告白の一節があるが、ある意味で、こ
れは『支那游記』の世界への注解とも言えよう。

実は「小説にあるやうな支那」の発見は、またわれわれに次のような事実を想起させるのである。要するに、芥川は、中国旅行の前年、即ち大正九年七月一日発行の雑誌『中央公論』に「南京の基督」を発表した。南京奇望街の私娼の部屋を舞台に、年老いた一人の父親を養うために、毎日客を迎える少女宋金花の数奇な運命を描くこの小説は、「本篇を草するに当り、谷崎潤一郎氏作『秦淮の一夜』に負ふ所尠からず。付記して感謝の意を表す。」と「後記」にあるように、谷崎の中国旅行紀行文「秦淮の一夜」に材を得たことが明らかである。「谷崎の描写の細部を自在に組み入れ、換骨奪胎し、南京奇望街の私娼の部屋を芥川はみごとに再現している。」(5)との評があるが、他人の中国体験を借りて虚構の「支那」を作ろうとする試み自体が、「南京の基督」における実感の欠如を宿命づけることを、誰よりも、芥川自身はよく知っていたはずだろう。この点は、「南京の基督」をめぐる南部修太郎の「心にアツピイルする何物かがない」、「遊びが過ぎる」(南部修太郎宛、大九、七、十五)という批評に対する彼の激しい反論ぶりにも証される。従って、たとえ虚構の作にしても、翌年の中国旅行を機に、「南京の基督」の舞台や「無数の金花たち」(同前)の生態を体験してみたい気持ちに彼にはあつたはずである。これこそ、南京の「秦淮」や上海の「妓館」を訪れる目的の一つではないかと思われる。

では、秦淮での体験はどうなっているか。「古人云ふ。『煙籠寒水月籠沙』と。這般の風景既に見るべからず。云はば今日の秦淮は、俗臭紛紛たる柳橋なり。」という、前節の結論を裏づける印象以外に、唯「されど一の姝麗を見ず。私に疑ふ、『秦淮画舫録』中の美人、幾人か掛け値のなきものある。……」(「江南遊記」「南京(中)」)という疑問が残るだけである。このように、文面には宋金花の「不在」が確認されるが、「あの(気立ての優しい)マグダラのマリアは、もはや聖書に封じられた幻影でしかないだろう」(6)という見解に再考の余地が残る。というのは、芥川が全く「姝麗」に出会ったことはないわけではないからである。「上海で美人を大勢見た」と書き出した「上海遊記」の中の「

南国美人」(上、中、下)に、「妓館」での見聞を含め、その辺の体験が記されている。「美人」(芸妓)たちの印象は、記事に描かれている通りである。ここで注目しておきたいのは、「美人」の印象そのものより、むしろそれをめぐる一連の発見である。

日本人の耳は昔から、油を塗った鬢の後に、ずっと姿を隠して来た。が、支那の女の耳は、何時も春風に吹かれて来たばかりか、御丁寧にも宝石をはめた耳環なぞさへぶら下げてる。その為に日本の女の耳は、今日のやうに墮落したが、支那のは自然と手入れの届いた、美しい耳になつたらしい。(下)

というのはその一つである。これも街頭の乞食における発見と同じように、彼一流の日中文化比較論になるが、重要なのは、この発見に対する芥川の受け止め方である。「宛然たる鳩の啼き声」のような発音で、「布穀催春種」という杜甫の詩を思い出させた花宝玉という、「色の白い、小造りな、御嬢様じみた美人」の芸者は、また「丁度小さい貝殻のやうな、世にも愛すべき耳をしてゐる」ことで、「西廂記」(元の劇作家王実甫作)の中の鶯鶯を連想させる。こんな花宝玉の前に、芥川は「支那の女の美を説いた」明末清初の大劇作家李漁さえも、この耳への言及がなかったため、「当に芥川龍之介に、発見の功を譲るべきである」と自慢するのである。「支那」の名作家にさえ看過された女性の美を彼なりの美意識と独特な観察の目で発見したので、そう自慢するのも無理ないだろう。

しかし突っ込んで考えれば、ことはそんなに単純でないようである。つまり、芥川の中に「小さい貝殻のやう」に映った花宝玉の耳に「水晶の耳環を下げてゐる」のである。この「耳環」は「一層この妓の品の好きを助けてゐる」だけでなく、「美しい耳」の重要な条件の一つにもなっているが、実は「南京の基督」の宋金花も耳に「翡翠の耳環」が下がっているように描かれている。しかもこの「耳環」は「若い日本の旅行家」からももらったものとして、宋金花の造形においてだけでなく、物語の展開においても重要な意味を持つ道具の一つといえる。こうして見ると、単なる美意識の問題だけでなく、谷崎の体験を借りつつ、「南京の基督」の世界を虚構した芥川にとって、「水晶の耳環」の下がっている「美しい耳」の発見がいかに貴重な体験だったのか分かるはずである。芥川は「澄江堂雑

記」の中で、「昔『羅生門』と云ふ小説を書いた時、主人公の下人の頬には、大きい面炮のある由を書いた。當時は王朝時代の人間にも、面炮のない事はあるまいと云ふ、謙遜すれば當推量に據つたのであるが、その後左経記に二君とあり、二君又は二禁なるものは今日の面炮である事を知った。二君等は勿論當字である。尤もかう云ふ発見は、僕自身に興味がある程、傍人には面白くも何ともあるまい。」（「にきび」）と述べている。「當推量」で書いたものだったのに、後日、典籍にその記述を見出して喜んでいる彼の姿を見れば、耳の発見を自慢する本当の理由も明らかになるだろう。「翡翠」と「水晶」の相逢を気にせぬ限り、「耳環」を下けている二人の女性、眼前の花宝玉と虚構の宋金花が芥川の内部で重なったろうとも推測される。これを裏づけるように、彼の発見が続くのである。酒楼から帰ってきた花宝玉が、妓館の隣室で、肥った阿姨と差向いで粗末な晚餐にひっそりと箸を動している光景を目撃したときの感動について、彼はこう書いている。

私は思はず微笑した。小有天に来てゐた花宝玉は、成程南国美人かも知れない。しかしこの花宝玉は、——菜根を噛んでゐる花宝玉は、蕩児の玩弄に任すべき美人以上の何物かである。私はこの時支那の女に初めて女らしい親しみを感じた。

これまでの華々しい美人の印象と全く異なる、かつ意外ともいふべき発見でもって「南国美人」を締め括る書き方はいかにも芥川らしいが、「支那の女に初めて女らしい親しみを感じた」という感動は、恐らく宋金花と無関係ではあるまい。少なくとも「美人」でありながら、「蕩児の玩弄に任すべき美人以上の何物かである」花宝玉に、彼は「私富子」でありながら、カソリック信徒で「氣立ての優しい娘」宋金花の面影を思い浮かべたたろう。だから、彼は「微笑」した。この微笑は、生きている宋金花が見出された、換言すれば、虚構が現実によって実証された時の会心の「微笑」にはかならなかつた。

このように、文学によって構築された「支那」のみでなく、これを踏まえた上、彼の内部で虚構された「支那」も一連の発見によって、現実の「支那」と重なるのである。さまざまな発見から構成される『支那游记』の世界に、こうした、彼の中の「支那」と現実の「支那」とを結びつける通路となる発見がある限り、彼の「支那」への夢は決して崩壊し

ないだろう。しかし残念ながら、通路とならぬ発見も相当あることは事実である。

第四節 「場違ひ」の西洋

以上のように見てくると、「小説にあるやうな支那」を含め、現実の「支那」における一連の発見は、必ずしも芥川の「支那」への夢を汚すものばかりではない。彼の夢を汚すものとして注目する必要があるのは、むしろ「支那」の現実の中に存する「西洋」そのものである。芥川は上海からと推定される日時、宛名不詳の書簡の中に、「目下上海にぶらぶらしてゐる上海語も一打ばかり覚えたこの地の感じは支那より西洋だしかも下品な西洋だね」と書いて、上海の印象を伝えているし、北京から室生犀星への書簡の中に上海のことに触れて、「蛮市」という言葉を使っている。「蛮市」という印象は、恐らく「小説にある支那」の発見の他に、「下品な西洋」の発見にも無関係ではあるまい。「上海遊記」にわざわざ「西洋」と題した一章が設けられていることが既に問題の所在を示唆しているので、以下、これを中心に、芥川における「上海の西洋」を考えてみよう。

芥川はまずその問答体の記事の冒頭に、問の形で「上海は単なる支那ぢやない。同時に又一面では西洋なのだ」と規定し、そして結末に、答の形でこれを確認しつつ、「唯此所の西洋は本場を見ない僕の眼にも、やはり場違ひのやうな気がするのだ。」と結論づけるのである。「場違ひ」とは、「下品」と比べて、かなり抑えられた表現であるが、二つの言葉は作者の「西洋」に対する否定的な意向を伝える点で共通する。なお、記事の内容を見てみると、西洋式＝進歩ではないという認識はともかく、「僕」の見た限り、西洋人の家が「悉下等なものばかりだった」とか、肌が人に見える事を何とか思うという点で、西洋人が「猥褻」だとかいう議論は、悉くその結論を裏づけることになる。但し、注意を要するのは常にそうした「西洋」の対極に日本が置かれていることである。この構図によって、「十字架の下より、土饅頭の下に横になつてゐたい」というやうな、「西洋」に対する根源的な違和感とともに、それを見つめる芥川の視角が明らかにされるのである。

しかし、この日本的視角から捉えられた「西洋」は、現実の「支那」の中の一部であることも忘れるべきではない。例えば外国人が自由に入ることができるが、中国人が進入禁止になっているパブリック・ガーデンについて、芥川は「命名の妙を極めてゐる」と皮肉る。この彼なりの皮肉の裏に、「支那」の土地に差別の現実をもたらした「西洋」の性格への認識が込められている。また上海城内の「カツフェ」で目撃したイギリスの水兵の跋扈、特に「水兵たちの靴に踏みにじられる」「薔薇」も、その「西洋」の一面を構成することになるだろう。後者について、結局感想が「人生は薔薇を撒き散らした路であるさ」という人生談に結ばれたにしても、印象に深く残っていることは確かである。こうした「西洋」の印象は、列強の植民地政策の産物としての、押し付けられたものでしかない。「上海の西洋」の素顔を巧に描いて見せたのであるが、そこにこそ、「場違ひ」という結論を出した所以があると思われる。なお、「僕の今坐つてゐる料理屋にも日本人の客は僕一人あとは皆西洋人だ壁上の英国の皇後陛下の写真がそれを愉快さうに見下してゐる」(前掲宛名不明書簡)という体験は、他の面から「場違ひ」を証することになる。

以上、見てきたのは、主として芥川の社会意識によって捉えられた「西洋」とすれば、次のような、いわゆる彼の感受性や美意識による「西洋」の体験も見えるのである。「杭州の一夜(下)」に記されている杭州到着の夜の出来事だが、「玫瑰、微雨、孤客の心」のような「詩になる」雰囲気の中に身を置かれていながら、「『天鵝絨の夢』の作者(筆者注 谷崎潤一郎)のやうに、ロマンティックにはなれないと思った」という。その理由は「鼻の先の玄関には、酔つ払ひのヤンキイが騒いでゐる」からである。これだけで、既に芥川と「支那」の現実を常にロマンティックに捉える谷崎との落差、即ち「支那」の中の「西洋」に対する芥川の強い違和感がうかがわれる。ようやく「耳環の水晶のきらめいてゐる」少女がホテルの中に入る光景を目撃して、「谷崎潤一郎氏のやうに、ロマンティックになりをはせる事もどうやら出来さうな気がした」のだが、こうした心境も結局「玄関を向けたなり、傍若無人にも立小便をした」「禿頭の亜米利加人」の「猥褻」な行為によって、情けなくぶち壊されてしまった。ここまできると、夢想と現実を結び付ける通路

が完全に切断されるのである。だから、「水戸の浪人にも十倍した、攘夷的精神に燃え立ちながら」云々とするのは、大袈裟というより、当時の彼の真実の気持ちと受け止めるべきであろう。勿論こんな体験は彼にとって極めて深刻な意味をもつものになる。同じ「江南游記」に「寒山寺と虎邱」と題した、蘇州の体験を記す主客問答体の記事がある。その中に、主人の答として、「蘇州は好い処だよ。僕に云はせれば江南第一だね。まだあそこは西湖のやうにヤンキイ趣味に染んでゐない。それだけでも難有い気がした。」とあるように、「西洋」の存否は芥川にとって、「支那」の現実を捉える重要な条件の一つとなっている。彼は「何時の間にか塩酸のやうに、地金の江戸を腐らせてしまった」「西洋の影響」(「蘇州城内(下)」)が未だに蘇州の地に及ばないことを幸いにさえ思ったほどであるが、これに関連して、「西洋」と題した記事の中に、次のような問答がある。

問。君がそんな西洋嫌ひとは、夢にも僕は思はなかつたが、――

答。僕は西洋が嫌ひなのぢやない。俗悪なものが嫌ひなのだ。

芥川自身の内部の対話と思われるこの問答は、むしろ「西洋」に関する彼内心の矛盾を如実に語っていると見られる。確かにいう通り、西洋とのかかわりが非常に深い彼にとって、「西洋嫌ひ」は夢にも思わなかつたのかも知れない。だが、彼の目に映った「上海の西洋」そのものは、常に彼の内部で「西洋嫌ひ」を余儀無くしたのである。問答の文脈から推すれば、「俗悪なもの」とはそうした「西洋」の代名詞に過ぎなかつた。この代名詞は直前の「下等」、末尾の「場違ひ」と共に、「上海の西洋」の全体像を構成するが、このような「西洋」こそ、彼の「ロマンティック」な「支那」の夢を汚すものにほかならなかつた。一方、前に触れたものだが、芥川は室生犀星宛書簡(大十、六、二一)に、「北京にある事は三日既に北京に惚れこみ候。僕は東京に住む能はざるも北京に住まば本望なり(中略)北京の壮大きに比ぶれば上海の如きは蛮市のみ」と書いて、上海と全く対照的な北京の初印象を伝えている。また「雑信一束」の中で北京についてこう語っている。

僕――かう言ふ西洋風の町を歩いてゐると、妙に郷愁を感じますね。

西村さん―― お子さんはまだお一人ですか？

僕——いや、日本へちやありません。北京へ戻りたくないのですよ。

「十八 天津」と題した右の対話に示されるように、初印象に留まらず、北京に感ずる愛着は彼の郷愁を喚起するほどのものになっている。これは、「天津へ来た此処は上海同様蛮市だ北京が恋しくてたまらぬ」(小穴隆一宛、大十、七、十三)という当時の彼の心情を加えると、一層明瞭になる。が、「惚れ」も「郷愁」も無条件なものでなく、いずれも「西洋風な町」で「蛮市」となる上海、天津との対比のうえで成り立つものとして、側面から芥川の中の「西洋嫌ひ」を語っている。こうしてみると、北京の印象と上海の印象が鮮明な対照となるのは、単なる地域文化、民俗風習の差によるもののみでなく、「西洋」の存在がそれを決定的にする重要な要素となるはずである。この意味でいえば、北京は単に壮大な「王朝の地」として彼を魅了しただけでなく、また「西洋の影響」に腐食されていない「地金の江戸」のような存在として、彼の心を暖めたのであろう。

さらに「上海游记」と「北京日記抄」とを読み比べれば気が付くように、後者には上海のような不快な体験が殆ど見当らないばかりか、「只人を見るのが面白かりしだけなり」とか、「薨の黄色い紫禁城を繞った合歓や槐の大森林」(「雑信一束」「北京」)とかいうように、彼の目に映った人間の様態も風景の模様も上海ないし江南のそれと異なり、豊かで趣のあるものになってきたのである。勿論、対象の相違による部分がないわけではないが、こうした印象の著しい変化は『支那游记』の世界の特徴の一つとして、芥川の心情の変化——北京への愛着を示すことになる。ある意味で、北京への愛着は「下品」で、「場違ひ」の「西洋」に対する否定ともいえる。但し、全体的に見ると、この否定は単に列強の植民地政策の産物たる「上海の西洋」への批判を意味するものだけでなく、東洋と西洋ないし伝統と近代をめぐる芥川内面の葛藤をもちいま見せるのである。「何千年の昔から文明であった支那と云ふ感じを無言の裡に説明して呉れる」(7)のが北京を中心とする北支那であることは、いわば芥川のもう一つの発見であるが、こうした北京を故郷のように感じたところに、東洋の伝統への傾斜が自ずから見えてくる。この意味で、「小説にあるような支那」とは、上海という限定が付随するもので、彼の見た「現代の支那」像の一

面でしかない。その全体像は、北京で見つけた東洋的、伝統的な「支那」を合わせて理解するべきである。

つけ加えておくと、芥川のような強い対「西洋」意識は同時代の作家谷崎潤一郎、佐藤春夫や木下杢太郎らの中国体験に見られないものである。二回も中国旅行をした谷崎でさえ、ようやく二回目の中国旅行（大十五）の体験を記す「上海見聞録」（『文芸春秋』大十五、五）の結末に、「西洋を知るには矢張り西洋へいかなければ駄目、支那を知るには北京へいかなければ駄目である」と書いて、芥川と類似する認識にとどまるのである。を示したのである。

まとめていうと、確かに『支那遊記』一巻の中に不快な体験や失望の心情が随所見られる。が、この事実は現実の捉え方と無関係ではないだろう。要するに、彼は常に現実と自分との間に本の中の「支那」——「支那」への夢を介在させ、これを通して現実を捉えられずにはいらなかったので、夢想対現実の図式が避けられないものとなる。夢想を仲介に現実を眺めるところに、夢に囚われた芥川の姿が見えてくるが、これは単に彼の中国像の形成にかかわる問題だけでなく、「本に人生を知った」人間の傾向と宿命をも示している。一方、作品世界を織り成す一連の発見は必ずしも彼の「支那」の夢を汚すものばかりではない。その夢を汚すものとして見逃してはならないのは、「支那」の現実のなかに存する「下品」な、「場違ひ」の「西洋」である。彼の社会意識および彼の感受性や美意識による、こうした「西洋」の剔抉は、むしろ彼の底部に潜む西洋に対する根源的な不協和音を聞かせることになる。「西洋」への拒否と東洋への傾斜、これは『支那遊記』の世界を底流するものの一つといえる。

と同時に、以上、見てきたように、「支那の女性」の耳の美しさや「小説にあるやうな支那」の発見から、「場違ひ」の西洋の剔抉や「郷愁」を感じる北京まで、「支那」の現実におけるさまざまな発見は、彼の鋭い観察力と鋭敏な感受性と知的な認識力をも見せているのである。この点については、本章でとりあげた旅行見聞記事のほかに、さらに人物

会見記事の面から見る必要がある。

注

(1) 戸田民子「芥川龍之介「上海遊記」——里見病院のことなど——」(立命館大学『論究日本文学46』昭五八、五)

(2) 青柳達雄「李人傑について 芥川龍之介『支那遊記』中の人物」(『国文学 言語と文芸』第一〇五号(大塚国語国文学会編、桜楓社 昭六三、九))

(3) 注(2)と同じ。

(4) 神田由美子「芥川龍之介と中国」(『目白近代文学』第一号 昭五四、六、二五)

(5) 中山和子「南京の基督」(菊地弘等編『芥川龍之介事典』明治書院 昭六十、一二)

(6) 三好行雄『芥川龍之介論』(筑摩書房 昭五一、九、三十)

(7) 「新興芸術家の眼に映じた支那の印象 芥川龍之介氏談」(天津で発行された日本語雑誌『日華公論』第八卷第八号に掲載) ここでは、中島常文「芥川龍之介『支那遊記』補跋」(『滋賀大國文』第20号 昭五七、六、一八)による。

第一章 上海の芥川龍之介

—— 共産党の代表者李人傑との接触 ——

芥川は『支那遊記』の自序に「『支那遊記』一卷は 竟天の僕に恵んだ（或は僕に災ひした）Journalist 的才能の産物である」と書いて、自分の「ジャーナリスト的才能」を繰り返して強調する。作家の資質と志向にも関わる問題であるが、これについて、従来の論考には、「結構正直な自恃ではなからうかと思われる」というような、印象的な評がなくもないが、吉田精一氏が「小説家の見た中国であって、新聞が、もしくは新聞の読者が期待したかも知れぬような、中国の現在と将来を深く洞察し得たものではない」(1)と指摘するように、それが基本的には認められていない。というより、むしろ無視されている。こうして、作者と評者との間に大きなずれが生ずるわけだが、その原因はどこにあるのか、前章において、『支那遊記』中の旅行見聞記事を中心に、芥川の中国体験の諸相を見てきたが、中国の現状ないし世相に関するさまざまな「発見」を生み出した彼の鋭い観察力と知的な認識力は、その「ジャーナリスト的才能」への自覚と無関係ではあるまいと思う。

一方、同時代の作家谷崎潤一郎や木下杢太郎などの中国体験と異なって、芥川のそれは中国の政治家と関わった一面がある。『支那遊記』所収の「上海遊記」に、辛亥革命の元老章炳麟、清の遺臣で後満州国の総理大臣となる鄭孝胥、社会主義者李人傑の三人の政治家の会見記事が出ているが、沢村幸夫（大毎社員）宛書簡（大十、四、三十）に「人では章炳麟、鄭孝胥、李経（？）邁等の旧人及余毅民李人傑等の新人に会ひました李人傑と云ふ男は中中秀才です」とあるように、上海で会った人々のなかで、芥川が最も強い感銘を受けたのは「新人」の李人傑である。とはいうものの、彼のことについては、長い間「未詳」（筑摩版全集注）とされており、最近になって、一つの論考(2)が行われているが、依然として不透明な部分が残っている。このように、事実関係が未説明のうえでの読みは、恐らく前述したずれの生ずる一因となるだろう。李人傑の会見記事について、見解が「李人傑の概要やその風貌は伝えても、その心の奥底に入り込んだの鋭い一瞥の記事はない」

(3)程度にとどまるのも、それと無関係ではあるまい。本章では、芥川の主張を重要視する立場から、李人傑の正体の徹底的な解明を試みることによって、「ジャアナリスト的才能」の問題を中心に、上海における芥川の中国体験の一面を考察してみたいと思う。

第一節 「若き支那」と李人傑

前述したように、「上海遊記」に「十八 李人傑」と題した会見記事が出ている。芥川はこの記事の冒頭で彼を紹介して、「李氏は年未二十八歳、信条によりすれば社会主義者、上海に於ける『若き支那』を代表すべき一人なり」と述べる。「若き支那」とは、あるいは中国近代史の転換点となった五四運動以来の、新文化、新思潮の洗礼を受けた若き知識人たちの汎称として使われていることばと考えられないわけではない。しかし、「上海」という限定をつけたうえ、括弧を付した形で出す以上、やはりある程度の規定性をもつものと見るべきであろう。ちなみに、メモ風の会見記事のなかに、李人傑が社会革命の必要性と必然性を説いて、「こは文化運動を宣伝する『若き支那』の思想家が、いづれも呼号する主張なり」と述べる一節があり、その規定性をさらに裏づけることになる。したがって、ここでは、「若き支那」を一つの団体と受け止めることにする。但し、筑摩版全集注では、「若き支那」が「Young China」と内外から呼ばれた中国の新勢力」と解釈されている。「Young China」とは所謂少年中国学会という団体の英文名（全称はTHE YOUNG CHINA ASSOCIATION）なので、それは具体的に少年中国学会と解してもよい。とくに学会の機関誌『少年中国』が上海で発行されていたので、この事実は「上海に於ける『若き支那』」という芥川の自注と何らかの関連があると見られる。

少年中国学会は若い知識人、学生を中心に作られた、五四運動時期の文化学術団体である。発起人は王光祈、曾琦、陳瀆、張夢九、周太玄、雷眉生、李大釗の七名だが、主要なメンバーには李璜、田漢らがあり、毛沢東、周仏海も参加した。一九一八（大7）年六月三十日、日中軍事同盟反対運動の高揚を背景に北京で結成され、一年の準備期間を経て一

九（大8）年七月一日に成立大会が開かれた。結成時の趣旨は「少年精神を振るい、眞の學術を研究し、社会的事業を行い、末世の風氣を移転する」というものだったが、成立大会では「科学的精神に基づき、社会的活動を行い、少年中国を創造する」と改められた。学会は北京に總會を置き、成都、南京を始め、最盛期には海外のバリ、東京にも分会を設け、会員総数は一二〇余名に及んだ。比較的に大きな団体だから、会員の思想傾向も国家主義、社会主義、民族主義と多様にわたるものだが、発足当初学会は「今の中国人の思想行為は如何なる主義の下でも成功しない」との認識から、学会としての「主義の採用」を二義的なものとして、むしろ「中国人の思想習慣の徹底的変革」を先決課題とした。こうした方針のもとに、学会はその活動の一環として『少年中国』、『少年世界』（南京分会編）『星期日』（成都分会編）などの機関誌を発行し、女性解放、家族制度批判、社会主義や西洋近代文学の紹介などに盛んな筆陣を張り、五四期の時代思潮のなかで大きな役割を果たした。のみならず、第一次大戦後の世界的民主主義の高潮の氣運を背景に、工読互助団や勤工儉学運動などを提唱し、自我改造と社会変革の道を模索した。勿論後期になって、学会内部の分化も激しくなったが、とにかく、五四期の諸社団のなかで、歴史の最も長い、会員数の最も多い、影響力の最も大きい団体のひとつとして、少年中国学会、すなわち「若き支那」の存在は芥川の関心を引かないはずはなかった。この意味でいえば、学会を「代表すべき」人物を訪ねるのは芥川にとって至極当然のことである。むしろ、そこに「新しき支那」の発見を指向する彼の姿勢がうかがえる。

ところが、筆者の調査によれば、少年中国学会の会員名簿(4)に李人傑の名前が入っていない。のみならず、彼が学会に関係したことを証明し得る資料も一切見当たらないので、李人傑が少年中国学会の会員でないことはほぼ確実にいえよう。会員でない以上、学会を「代表すべき一人」ということも不可能である。こうしてみると、李人傑に絡む謎が一層深まってくるのだが、幸い、作中に提示された李人傑に関する情報は「若き支那」のほかに、まだ「社会主義者」と「東京の大学にゐた」との二点がある、主に前者の線上に沿って調査を進めたあげく、ようやく彼の正体を突き止めることができたのである。

現存少ない資料によると、李人傑は名は書詩、人傑。号は漢俊。一八九〇年（明23）年旧曆四月、湖北省潜江県の私塾教師李金山の三男として生まれた。十二才の頃、後日本陸軍士官学校第五期歩兵科を卒業する兄李書城とともに渡日、キリスト教系の暁星中学校に入学。高等学校へ進学後、清政府の官費留学生となり、東京帝大工科を卒業するまで至ったが、帝大在学中、著名なマルクス主義経済学者河上肇の影響を受け、マルクス主義を信仰するようになった。一九一八（大7）年五月、後中国共産党を創立する時の仲間の一人である李達らと一緒に帰国した。

帰国後の李人傑は、ただちに新文化、新思潮の啓蒙宣伝活動に身を投じた。沈玄廬、戴天仇とともに雑誌『星期評論』を編集する他、また人傑、漢俊、汗、先進、海鏡、海晶などのペンネームを使って、『民国日報』『新青年』『小説月報』などの新聞、雑誌に多数の評論や訳文を発表し、中国におけるマルクス主義の啓蒙宣伝の面では大きな役割を果たしたのみでなく、西洋近代文学理論の紹介、翻訳にもかなりの貢献をした。一方、こうした執筆活動を続けながら、上海で知り合った陳独秀とともに、一九二〇（大9）年四月に上海入りしたコミンテルン代表ウォイチンスキと会談し、この会談の結果として、二人を中心にまた何人かの発起人が加わって、上海でマルクス主義研究会を作り、同年八月にこの研究会をもとに上海共産党（上海共産主義グループとも）を結成させた。結成時の党の書記は陳独秀だったが、同年十二月、陳独秀は広東省政府の招請に応じて広東省教育委員長へ赴任した後、李人傑は翌二一年七月まで（二月までの説もあるが、少数）党の代理書記を勤めていた。この間、彼は党の機関誌『共産党』と『新青年』(5)に執筆しながら、また実質上臨時中央の役目を担っていた上海党の代理書記として、その後、各地で続々と結成された共産党の組織と連絡を取ってその活動を指導したり、中国共産党の建党を提案したコミンテルン代表マーリンらとの会談に参加し、その提案を受け入れて成立大会開催の知らせを各地の党組織へ出したりして、中国共産党の創立に大いに尽力した。

一九二一年七月下旬、中国共産党成立大会兼一全大会が上海で開かれた時、李人傑は李達と共に上海の代表としてこれに参加した。が、それから一年もたたないうちに、彼は

人で上海を去り、党の組織を離れた。この事実を受けて、四全大会で正式に党から除名された。党脱退の原因については、建党思想をめぐって陳独秀らとの意見分岐などが言われているが、二一年七月まで、彼が上海共産党内において指導的地位にあった人物である事実は変わらない。

以上のように見てくると、李人傑は「上海に於ける『若き支那』を代表すべき一人」というより、むしろ上海における共産党を「代表すべき一人」といったほうが真実である。なお、この事実の発見によって、芥川が上海で共産党の代表者と会見したことも明らかになるのである。後述するように、この形で、芥川の中国体験が結成期の中国共産党と係わった一面をもつこと自体は極めて意味深いものだが、ここで問題になるのは、何故この真実は最初から隠されてきたのか。その原因については、さまざまな可能性が考えられるから、以下、幾つかの仮説を立てて検討していくことにする。

第二節 三つの仮説——事実と真相

第一の仮説として、それは芥川の勘違いによるものである。これは次のような二つの点から考えられる。まず、前述のように、少年中国学会は、会員の中に社会主義者ないしは共産主義者を数多く含んでいる。例えば当時北京大学の教授で、図書館長たる李大釗は学会の幹部（臨時編集主任、評議員などを歴任）でありながら、北京共産党（北京共産主義グループとも）の創立者、指導者でもあった。このように、共産党と学会との両方にも関係していた人物として、まだ毛沢東、劉仁静、周仏海らがある。おまけに、右の三人とも中共の一大大会に出席した人物である。こう見てくると、確かに共産党と学会とは混同されやすい一面がある。特に秘密裡に結成された共産党と比べて、公開の学術団体として文化運動を盛んに宣伝する学会の方はその名が遙かに広く知られていた、という点を考えると、なおさらである。次に、会見記事に記された李人傑の談話の中に「こは文化運動を宣伝する『若き支那』の思想家が、いずれも呼号する主張なり」と云々する一節がある。あ

るいはこの話を聞いた芥川は、その内容を深く考えず、ただ李人傑が自ら「若き支那」へ言及したことから、彼もその「思想家」の一人、かつ「代表すべき一人」と受け止めたのであろう。とくに冒頭の自注が「李氏を訪ねた後、書き留めた手控へ」によるものだということを加えると、そう考えられる可能性が大である。

ところが、追究すれば、勘違い説はやはり成立困難なものである。というのは、李大釗や毛沢東らと違って、李人傑は学会の会員ではなかった。しかも管見に入る限り、芥川と会見した当時、彼は共産党にしか関係していなかった。これで、両者を混同する条件の一つがまず排除される。なお、「上海」という限定に即してみると、当時上海在住会員の人数が少ないため、学会は上海に分会を置かなかった。たとえ学会の機関誌『少年中国』は上海の亜東書店から発行されていたにしても、筆者の調査によれば、李人傑はその誌上に一回も執筆したことがない。むしろ、上海で社会主義の宣伝などで名高い『星期評論』の編集に携わったことで、彼の名は多少知られていたのである。従って、学会と共産党を混同したうえ、彼を上海における学会の代表と勘違いする可能性は、むしろ非常に薄いと云わざるを得ない。そして、後者については、李人傑の談話を詳しく読めば分かるように、彼が「『若き支那』の思想家」たちの主張を挙げたのは、あくまで自分の見解の普遍性を裏づけるために過ぎない。「文化運動を宣伝する……」という解説風の言い方の裏に他者意識が十分読み取れるので、感受性の鋭い、かつ李人傑の談話を直接記した芥川は、その点を感じしなかったはずはない。さらに、芥川がどういうきっかけで李人傑を訪ねたのかについては、現在の段階では不明だが、前掲沢村書簡から推れば、沢村の紹介による可能性も考えられる。だとすれば、沢村が李人傑を紹介した時、彼の身柄などを説明しなかったことはあり得ないであろう。仮に彼は李人傑が上海共産党の代表者であることを知らなくとも、その公開の身分くらいは知っていたはずで、事実を間違えるようなことは考えられない。こうしてみると、勘違い説はどうしても成り立ち難いものでしかない。第二の仮説として、それは李人傑の自称によるものである。要するに、上海共産党は結成されて以来、ずっと未公開の状態にあったのである。およそ党の秘密を守るために、李人傑は来

訪した芥川に対して、意識的に公開の文化學術団体としての少年中国学会、即ち「若き支那」を名乗って、本当の身分をごまかしたのかも知れない。どうせ会員のなかに彼の同志が多く含まれているので、それを名乗るほうが一番無難であるというように、その理由も合理的に解釈される。

しかし、上海党結成時の仲間の一人で、中国で初めて『共産党宣言』を訳出した陳望道の証言によれば、共産党は結成された当初、「マルクス主義研究会は対外的な名称で、内部では共産党と呼んだ」(6)という。マルクス主義研究会という対外的な名称が、いつ頃まで用いられていたのかははっきりとしないが、秘密を守るなら、それを援用すればすむわけで、別に嘘をつく必要はないだろう。一方、李人傑の建党思想から見ると、彼は中国の労働者階級がまだ幼稚で、覚醒していない当面の状況のもとに、共産党がプロレタリア革命を指導する戦う政党より、公開的で、かつ平和的なマルクス主義研究宣伝の學術団体になるべきである、と一貫して主張していたのである。この主張が中共一全大会の席上で、党の組織原則を討論するとき、論議の焦点となったことは、湖南の代表として大会に参加した陳潭秋の証言によって明らかにされている(7)。党の公開性と學術性を堅持し続ける点に注目すれば、芥川との会見において、彼は自ら嘘をついて真実をごまかしたというよりも、むしろ真実のことをありのままに話したのではないか、と推測される。というのは、会見記事の冒頭に「信条よりすれば社会主義者」とあるように、それは明らかに彼自身が打ちあげたのである。信条の告白さえなされた以上、他の真実をわざと嘘をついて隠す必要性もないのではないか。ちなみに、芥川は記事の中で彼の印象を記して「態度は頗る真摯なり」という。「真摯」という言葉に示された芥川の感銘度からしても、李人傑は決して自分が「上海に於ける『若き支那』」の代表者だというまで嘘をつくような人間でないようである。従って、ここでは、自称説の可能性は排除されてもよいと思う。

以上のような二つの仮説を不成立とすれば、残りの可能性が唯一つ、それは芥川のごまかしによるものである。つまり芥川はすべての真実を知っていながらも、新聞に書くとき、何かの理由でそれを故意に偽って胡麻化したのである。これも仮説の域を出ていないものだ。

が、とにかくその何かの理由について、考えておこう。

まず、共産党あるいは共産主義グループという言葉は、およそ当時の日本国民の大多数にとって全く馴染みのないものだったろう。というのは、大正九年に「日本社会主義同盟」と日本共産党「準備会」が結成されたが、マルクス主義者のグループの代表数人が東京で日本共産党を創立したのは、大正十一年七月十五日のことである。つまり「上海遊記」が大阪毎日新聞の紙上に連載された大正十年八月～九月頃、日本にはまだ共産党の組織はなかった。一方、新聞、雑誌に共産党という言葉が開始したのは、大正十年頃だったらしい。

『東京朝日』が大正十年二月二一日付の紙面に、「露国政情 共産党大会」の見出しで柏林特派員の報道を掲載しているのはその一例である。この見出しが「露国過激派」などという表現より、明らかに一步前進したものだ。それもニュース報道のみに留まり、その内実の思想に触れると、たちまち「国体」に相いれないものと見なされ、発売禁止の処分を受けるといふ状況は依然として変わらなかった。その発売禁止の大義名分は「安寧秩序紊乱」とか「朝憲紊乱」とかいうところにあるが、具体的な例としては、『改造』十年五月号の発禁になったことが挙げられる。検閲で問題となったのは、山川均、賀川豊彦、高畠素之堺利彦らの執筆者による特集「第三インターナショナル批判」だったという。「××批判」は、いわば「官許」の記述であるにも係わらず、第三インターナショナルを取り上げたこと自体が当局の忌避にふれたようである。これはほんの一例に過ぎず、実は新聞紙法による行政処分、司法処分を受けた出版物の件数は、大正十年のみで五六二件となっているが、そのなかに、「安寧秩序紊乱」を理由とした処分の件数は四三三件にも達しており(8)、官憲の言論、報道弾圧の現状を示している。

このような時代状況のなかで、「社会科学の方面についての読書など面白い加減なプロ文学者などよりも、もっと深いところまで進んでゐたやうに思ふ」(菊池寛)といわれるほど該博な知識をもつ芥川は、共産党ということばの意味内容を理解し得なかったはずはないし、新聞の紙上にそれをそのまま出して李人傑の社会革命の主張を紹介すれば、どんな目に会うかについて心得ていなかったはずもない。むしろ、『改造』十年一月号に「秋

山図」を執筆した彼にとって、同誌五月号の発禁は大きなショックとなったことであろう。一方、「上海遊記」を連載した大阪毎日新聞の方についても、留意しておきたいことがある。要するに、志賀直哉の『暗夜行路』が初めは大毎の連載小説として構想され、執筆に着手されたものだが、実際にそれを掲載したのは『改造』である。志賀はこの『改造』への掲載の経緯にふれて、「ところが、或るところまで書いた時に、大阪毎日から、関西の読者は遅れてゐるから、なるべく調子を下げ、読者を喜ばすよう書いて欲しいという注文が来た。(中略)此注文は意外で、且つ不愉快に感じた」(『暗夜行路』覚書)岩波版全集第八巻)と書いている。「上海遊記」について、大毎から右のような注文が来たかどうかは不明であるが、少なくともそこに大毎の性格の一面をうかがうことができる。

以上のように見てくると、恐らく時代状況と大毎の立場との両方を配慮して、芥川は意識的に読者に馴染みのない共産党を「若き支那」と入れ替えたのだろう、と推定される。そもそも李人傑の談話に「若き支那」という言葉が出ていたため、そう操作するのさほど難事ではないし、その裏に、政治色をできるだけ薄めようとする彼の苦心も見て取られる。但し、何故「少年中国」でなくて「若き支那」なのかとなると、些か問題である。

会見記事のなかに、芥川が李人傑を紹介して、「李氏は東京の大学にゐたから、日本語は流暢を極めてゐる。殊に面倒な理屈なども、はっきり相手に会得させる事は、私の日本語より上かも知れない」と感嘆を漏らした一節がある。これによって、二人の談話は日本語で行われたことが分かる。だとすれば、「若き支那」という言葉は李人傑の口から聞いたものと考えてもよさそうだが、しかし周知のように、「支那」とは日本人が中国を称して用いる言葉だし、しかも日清戦争以後、中国人にとって頗る抵抗感のある言葉となっていたので、仮に李人傑はかつて東京の大学に学んだ、日本語が堪能な者であるにしても、自らそれを口にするはずはあるまい。こうして見ると、最大の可能性は、やはり談話中李人傑の使った言葉を、それが「少年中国」か「Young China」か、いまひとつ判定し得ないが、芥川が「若き支那」と訳したのだろう、ということである。付け加えておくと、学会の機関誌『少年中国』は上海で発行されていたのである。雑誌の刊名題字の下に学会の

英文名が出ている他、毎号の裏表紙に中国語と英語による学会の名称と宗旨が大きく掲載されており、上海滞在中の芥川がそれを目にしたことは十分考えられる。また、訳出の理由としては、一応表現上の習慣性や読者層への配慮などが挙げられるが、と同時に操作の意識も見逃されない。つまり、芥川が意識的に「若き支那」という多少曖昧な言葉を使ったのは、真実をカムフラージュするためでもある。究極的には、これは検閲対策のひとつともいえよう。

第三節 会見記事の文体から

さらに、芥川の操作は文体からもうかがえるように思われる。読めば分かるように、会見記事の文体は一応メモ風の文語体となっている。のみならず、「上海紀行の諸体を兼備をするは あゝするは方が楽な故なり（中略）紀行は平地を行くが如し あたり前に書いてゐては筆者最も退屈なり」（佐々木茂素宛、大十、九、二十）と書簡にあるように、「上海遊記」にはメモ風の文語体の他に、問答体（「十二 西洋」）、書簡体（「十四 罪悪」）、戯曲体（「二十 徐家漕」）などが見える。このように、文体、体裁に工夫を凝らし、興味あふれる読物に仕上げている点に、確かに「小説家の見た」上海紀行の面白さがあるといえる。しかし当面の会見記事にこだわって、何故これだけはメモ風の文語体なのか、即ち文体の必然性を問うと、問題が残るのである。

第一に、冒頭で触れたように、上海で会った人々のなかで、芥川が最も強い感銘を受けたのは李人傑である。この点については記事のなかからもうかがわれる。「簡素な気に満てるは愉快」な部屋、「才気ある眼。小さな手。態度頗る真摯な」主人、そして彼に対する作者の「同情」と「好意」といったような描写を見れば（実は「上海遊記」の中に見える数少ないその類の言葉が殆どこの記事に集中している）、「不快」を感じたことの多い上海体験のなかに、李人傑との会見が彼にどれほど強烈な印象を残したかは自明のことである。とはいうものの、芥川はこの会見を「上海遊記」の中で最も地味な文体で描いてい

る。これは不思議というほかはないだろう。第二に、メモ風の文語体は「『若き支那』を代表すべく」「新人」の李人傑との会見より、むしろ「自ら王者の師を以て任じてゐる」樸学の大師章炳麟や「前朝の遺臣たる名士」鄭孝胥などの「旧人」との会見の方を描くのもっとふさわしいのではないか。要するに、これだけ見ても、文体の必然性に乏しいことは明かである。会見記事のなかに、文体に関連する、次のような記述が見られる。

今手帳をあけて見ると、走り書きにした鉛筆の字が、消えかかったのも少なくない文章は勿論蕪雜である。が、当時の心もちは、或はその蕪雜な所に、反つてはつきり出てゐるかも知れない。

このように、文章自体に説明を加えるのは、ここを除けば、「上海遊記」全篇のどこにも見当たらない、極めて異例なことである。蕪雜な文章にもかかわらず、それを何の修飾もせずに出すことによって、「当時の心もち」をありのままに伝えようとする意図が理解しえないことはない。しかし、それだけで地味なメモ風の文語体を用いて表現を押しさえるのは、「芸術は表現に始まって表現に終わる」と主張する彼の芸術観に合わない、少なくとも前掲佐々木宛書簡に述べているような、「退屈」を退けて「楽」を求める精神とは矛盾する。ちなみに、「当時の心もち」のみを強調することは、現時点の排除をも意味する。こうして見れば、やはりこの会見記事を執筆したときの芥川のなかに、何か忌避すべくことがあり、それは文体の選択にも及んだのだろうと推察される。メモ風の文語体による蕪雜な文章で、「愉快」とか「好意」とかいう「当時の心もち」を素直に伝える記事の成立は、その裏に必ずや作者の工夫があったに違いない。但し、それは小説家の工夫であると同時に、ジャーナリストの工夫でもあると言わねばならない。付け加えれば、全集（岩波版筑摩版とも）に収められている「手帳」（六）のなかに、鄭孝胥と章炳麟に会見した時の印象の断片などが記されているが、李人傑は名前しか出ていない。あるいは彼は最初から特別に扱われていたかも知れない。このことを執筆時の工夫と合わせてみると、芥川の苦心が一層はつきり見えてくるのではないか。

以上のように見てくると、李人傑との会見において、芥川はやはり真実を知っていたは

ずである、としか言えない。このことの意味は軽々に看過してはならない。芥川が上海へ渡る一ヵ月余り前、大正十年二月一日発行の雑誌『改造』に、小村俊三郎「支那の社会主義の信徒」と題した、中国における社会主義者の系譜と現状を広範囲にわたってかなり詳しく紹介する長文が掲載されている。同月中、下旬頃、訪中の話がほぼまとまった芥川はこれを読んだらうと想定される。作者は文章のなかで、陳独秀を「急進派」とし、「今や上海に流寓して萬丈の気焰を吐きつゝある風聞の傳ふる所に依ると、露国過激の密使ポタポフ等と提携し何事か画策しつゝあり」とその動向を伝えている。「露国過激の密使ポタポフ」とは、恐らく前にも触れたように、上海で陳独秀李人傑らと何回も会談した、コミンテルン代表団団長ウオイチンスキーのことを指すものだろう。ポタポフという名前はウオイチンスキーの仮名なのか、あるいはただの誤伝なのか、いまひとつ判然しないが、陳独秀との「提携」は決め手となる。それから、「何事か画策」とは、明らかに陳独秀李人傑らがウオイチンスキーの提案を受け入れ、上海でマルクス主義研究会——上海共産党を結成させたということを指すだろう。このように、秘密裡に行われた上海共産党の建党活動を、外国人として敏感に嗅ぎ取ったことは評価すべきではあるが、ただ紹介は「風聞の傳ふる所」に留まり、その内実に全く触れていない点は作者の限界を示す。これに比べて芥川は、その「画策」に最初から携わってき、しかも結成後の上海共産党の代表者のひとりとなった李人傑と意識的に会見し、その会見記事のなかで、マルクス主義を受容し、ロシア革命の影響を受けた中国の進歩的知識人の主張——「社会（主義）革命」を指すことなどを生々しく伝えたのみでなく、後述するように、結成期における中国共産党の内部事情を側面からうかがわせたのである。勿論これだけで、芥川が中国の現状を深く洞察したとは決していえない。しかし、当時中国の現状のなかで最も注目されるべき部分を、彼なりの角度から近接し、客観的に捉えたのは事実である。そこに、芥川の鋭敏な社会意識と「ジャーナリスト的才能」を十分見出し得ると思う。

さらに、前掲小村俊三郎の文章では、「社会主義の信徒」として孫文、蔡元培、胡漢民、江亢虎、胡適、陳独秀を始め、数十名の人物が言及されているが、李人傑はその中に含ま

れていない。知名度の低さが原因であろうと同時に、対象の捉え方にも問題がないわけでもない。たとえば当時北京大学総長蔡元培、同教授周作人らは、ただ雑誌『新青年』『新潮』に関係していたことだけで、「信徒」のレッテルが張られたように、新文化、新思潮に係わった人物を一概に「社会主義の信徒」と扱うような、安易な面が指摘される。これと比べて、遙かに知名度の低い李人傑に目を向け、「社会主義者」としての彼の談話を客観的に書き止めた芥川の捉え方は、よほど鋭敏で的確である。のみならず、真実を知っていた上での記事として、その裏に事実を可能な限り如実に伝えようとする意識と、そのための工夫が見て取られる。鋭敏性と的確性を含めて、そこには、芥川の「ジャアナリスト的才能」が巧みに発揮されているとはいえないだろうか

ところで、李人傑の会見記事の中に、芥川自身も知らなかったと思われるもう一つの真実が隠されている。彼は李人傑を訪ねた家の中の様子をこう描いている。

　　僮あり、直に予等を引いて応接室に到る。長方形の卓一、洋風の椅子二三、卓上に盤あり、陶製の果物を盛る。この梨、この葡萄、この林檎、——この拙き自然の模倣以外に、一も目を慰むべき装飾なし。然れども室に塵埃を見ず、簡素の気に満てるは愉快なり。

家の場所が明記されていないが、当時李人傑は兄李書城夫婦と一緒に住んでいたもので、それはフランス租界貝勒路樹德里三号（望志路一〇六号、現興業路七十六号）にある彼らの共同の家である。この家が煉瓦作りの二階建てで、周りの建物と比べて別に目立ったものではないが、その内部構造は芥川の興味を強く引いたようである。彼は記憶を甦らせてこう記している。「我々の通った応接室は、二階の梯子が部屋の隅へ、ぢかに根を下ろした構造だった。その為に梯子を下つてくると、まづ御足が見える。李人傑氏の姿にしても、まっさきに見たのは支那靴だった。私はまだ李氏以外に、如何なる天下の名士と雖ども、足からさきへ相見した事はない」と。鋭い感性と機知の裏に「天下の名士」と異なる李人傑の特殊性への暗示が読み取れないことはない。だが、より重要なのは、彼に深い印象を与えたこの「塵埃を見ず、簡素の気に満てる」応接室で、李人傑と会見した一ヵ月余り後

の七月二十三日から三十日にかけて、中国共産党の成立大会兼一全大会が開かれたということである⁽⁹⁾。秘密裡の開催なので、帰国途中の芥川はこれを知るはずはなかった。それにも係わらず、彼の書き止めた部屋の印象は会場の様子をうかがわせる極めて貴重な資料となる。大会参加者の回憶による希少の資料によると、代表たちは「長方形の卓を囲んで座っていた。室内には格別な飾りはなく、陳設も簡単だが、雰囲気は荘重であった」という。芥川の記述はこれと合致するのみでなく、より細かいものである。貝路樹德里三号の建物は、現在中国共産党第一次全国代表大会遺址記念館として保存されている。その中に、「長方形の卓」「洋風の椅子」「梯子」などが昔のままに残っているが、卓上に「陶製の果物を盛る」盤が見えなくなったのである。記念館となった後の部屋の写真を前に筆者が常に不思議に思ったのは、「上海遊記」に三人の会見記事が出ているものの、何故芥川が李人傑との会見だけで部屋の印象まで詳しく書き止めたのか。これは偶然かも知れない。しかし偶然といっても、そのなかに含まれている必然的な部分、即ち芥川の「ジャーナリスト的才能」はそれなりに評価すべきである。

第四節 「社会革命」と中国の現状

李人傑の会見記事を通して、われわれは「ジャーナリスト的才能」の他に、社会主義の問題を含め、中国の現状に関する芥川の認識を見て取ることもできる。

記事に記されている李人傑との談話の内容を整理すれば、概ね「社会革命」、「支那銀行団」、「芸術」という三つの話題に分けられる。「社会革命」について、章炳麟の会見記事のなかにも言及されたので、両方の会見記事を読み比べながら、検討してみよう。

まず「旧人」と称されつつ、「徹頭徹尾、現代の支那を中心とした政治や社会の問題」を話題とした章炳麟の談話のなかに、次のような話がある。

「……支那の赤化は不可能である。成程一部の学生は、労農主義を歓迎した。が、学生は即ち国民ではない。彼等さへ一度は赤化しても必ず何時かはその主張を抛つ時が

来るであろう。何故と云へば国民性は、——中庸を愛する国民性は、一時の感激よりも強いからである。」

要するに、章は労農運動による社会革命いわば「赤化」の可能性を丸切り否定し、その理由が「中庸を愛する国民性」にあるとする。国民性の特徴に関する指摘は一理があるかも知れないが、しかしこの「滔滔と独得な説」を聞いた芥川は、「唯寒かった」といっただけで、理解しようとする姿勢を毫も見せなかった。最後に、「時務を知るものは俊傑なり」という空疎な経論談に留まる問題の解決策に至ると、彼はそれをうわの空で聞きながら、剝製の鰐に向かって寒さに耐える自分への憐憫を乞うている。ところが、社会革命の必然性と必要性を説く李人傑の談話に対して、彼は全く異なる態度を示したのである。

……社会革命を齎さんとせば、プロバガンダに依らざるべからず。この故に吾人は著述するなり。且覚醒せる支那の士人は新しき智識に冷淡にならず、否、智識に飢ゑつつあり。然れどもこの飢を充すべき書籍雑誌に乏しきを如何。予は君に断言す、刻下の急務は著述にあり。

という李の主張に対し、彼は「或は李氏の言の如くならん。現代の支那には民意なし。民意なくんば革命生せず。況んやその成功をや」と理解と賛意を表した。のみならず、自分の体力が任務完遂の「労に堪ふるや否や、憂ひなきを得ざる」と嘆声を漏らした李人傑に「同情」を示したのである。

従来、章炳麟の話に対する無関心はそのまま芥川の現代の中国ないしは政治に対する無関心として捉えられてきているが、これが章炳麟の話の内容を十分吟味しなかつたうえでの把握だといわねばならない。実は「社会革命」を主張する李人傑と、それを否定する章炳麟に対する態度の相違は、そのまま「現代の支那を中心とした政治や社会の諸問題」に関する芥川の認識と立場を示しているのではないか。要するに、相手に対する拒否と理解との交錯の中に中国の現状の把握があった、ということである。この点について、さらに李人傑の談話と芥川の言動に注目してみたい。

右に引用した李一傑の主張に二つのポイントがあると思う。その一つは、「刻下の急務」

は社会革命の実行より、「著述」にあるということ、もう一つは、この「著述」は社会革命をもたらすためのプロバンガンダとして、「覚醒せる支那の士人」に必要なのだということ。実はこの二点は、一ヵ月余り後に開かれた中共一全大会の会上で論議の焦点となった李人傑の建党思想をも反映している。現在入手可能な資料によれば、大会で現段階における党の任務と策略という問題を討議するとき、二つのほぼ対立した意見が出された。その一つとして、李人傑は、中国の無産階級がまだ幼稚で、マルクス主義の理論を身につけていないので、目下党の主要な任務が進歩的知識人、いわば「覚醒せる支那の士人」に対するマルクス主義の啓蒙宣伝活動と新聞雑誌の出版や図書館の開設などのような社会教育活動にあるべきで、これらの活動を通してマルクス主義の影響を広げ、労働者階級を覚醒させてから、プロレタリア革命を推進する。現段階では、党がブルジョア民主運動に参加すればよいと主張したという⁽¹¹⁾。まとめていえば、これは一種の所謂革命時期尚早論である。

一方、李人傑の話を聞いてかなりの理解を示した芥川は、その後、南京、漢口、長沙などを経て、遅くとも六月十三日に北京に着いた。飯倉照平氏も紹介したもの⁽¹²⁾だが、北京で出ていた日本語新聞『日刊新支那』の六月十四日付の紙面には、「支那の進歩と社会教育の必要 芥川龍之助氏談」の見出しで、芥川の談話記事が掲載されている。その中に、「それから支那今日の社会は、有識者と無識者の間隔が余りあり過ぎて、其中間の者がありませんから、学校教育のみへ依らず社会教育と云ふものを起したらよいと思つて居ります。(中略)それから支那には社会主義等が盛んに起つて居る様ですが、之れは駄目でしょう、未だ支那としては早いです。現在の支那は社会主義なる者を要求する時代ではありませんから……と。」

とある。勿論これは各地を回って見てきた中国の現状に基づく発言、いわば彼の体験談に他ならないが、詳しく読めば、現状の把握と問題の対策においては、李人傑の主張との類似性が指摘される。例えば「有識者と無識者の間隔」や中間層の欠乏などの指摘は、李人傑の見解を受けて「現代の支那に民意なし」とする認識と対応する。そして対策としての

社会教育の提唱、結論としての社会主義尚早にしても、見てきた李人傑の主張にそれぞれの共通点を見出すことができる。勿論二人の主張した社会教育は、意味内容の面でかなりずれているかも知れないし、「現在の支那は社会主義なる者を要求する時代ではありませぬ」と断言する芥川の見解は、社会主義革命の実行への移行を尚早とする李人傑の見解より相当きついものであるが、社会主義なるものを否定したわけではない。芥川は「上海遊記」の半年後に執筆した「澄江堂雜記」(『新潮』六一、四)の中で、「十一 火渡りの行者」と題し、「社会主義は、理非曲直の問題ではない。単に一つの必然である」と書いている。この「必然」という認識の形成は共産党の代表者李人傑との会見に無関係ではないように思われる。

最後に、芥川は李人傑の談話を理解しながらも、「君に問ふ、プロバガンダの手段以外に、芸術を顧慮する余裕ありや、李氏云ふ、無きに近し」という問答において、李人傑と意見を異にするという事実を付け加えておきたい。芥川の質問に、芸術の政治宣伝の手段化に対する憂慮が含まれている。これは、「プロレタリア戦士諸君の芸術を武器に選んでゐる」ことに触れて、「しかしこの武器はいつの間にか諸君を静かに立たせるかも知れない」(「文芸的な、余りに文芸的な」四十 文芸上の極北)という認識につながっており、政治からの独立性を主張する彼の芸術観をうかがわせるのである。

確かに、表面的には李人傑の「心の奥底に入り込んだ」⁽²⁾ような記事には見えない。だが水面下において、芥川が彼と深く係わっていたことは明らかである。この係わりは、社会主義を含め、芥川の現実認識の深化ないしは彼の中の「支那」像の再構築へもつながっていくことになる。この意味で、李人傑との会見は芥川にとって大変重要な体験となるのである。

以上の考察をまとめてみると、まず、李人傑の正体を突き止めたことによって、芥川が中国体験の一面——共産党の代表者と会見した事実が明かになってくる。そして、何故この事実が最初から偽った形で伝えられてきたのかについて、芥川は真実を知っていながら

も、時代状況などへの配慮から、意識的に偽りの記述をしてそれをカムフラージュしたのだと推定するに至ったのである。こうした事実関係を踏まえていうと、近代史の転換点ともいうべき五四運動以来の中国の現状のなかで最も注目されるべき部分を、共産党の代表者李人傑との会見を通じて捉え、メモ風の文語体による会見記事でさりげなく伝えるところに、芥川の「ジャーナリスト的才能」を認めねばならない。

一方、当時新、旧二つの勢力が社会、思想、政治の各方面で対立していたなか、「社会革命」を主張する「新人」の李人傑と、それを否定する「旧人」の章炳麟との二人の会見記事が鮮明な対照となっている。このことは、自ずから中国の現状に関する芥川の認識と立場を示している。のみならず、共産党の代表者としての李人傑との接触が、社会主義の問題を含め、彼の現実認識の深化へつながっていく部分も見られる。この意味からも、李人傑との会見は上海における芥川の中国体験の中に最も重要な位置を占めているといえよう。但し、前章で見てきたように、上海と比べて北京に愛着をもっていた、また北京の新聞に「支那の進歩」に関する談話を発表した芥川が、北京でどんな体験をしてきたのか、これについて、さらに考察を加える必要がある。

注

- (1)「中国旅行」(『芥川龍之介』吉田精一著作集所収、桜楓社 昭五四、一一)
- (2)青柳達雄「李人傑について 芥川龍之介『支那遊記』中の人物」(『国文学 言語と文芸第一〇五号』(大塚国語国文学会編、桜楓社 昭六三、九)。但し、李人傑の正体については、『歴代愛国名人辞典』のほかに、衛藤藩吉・許淑真著『鈴江言一伝』などの「注」のような二次的資料による氏の報告には、李人傑が上海共産党(上海共産主義グループとも)の代理書記、即ち代表者だった事実を抜けている。これは「愛国名人」と題する資料の性格と無関係ではないと思う。そして、最も重要なのは、氏が李漢俊≡李人傑と断定する証拠の一つともなる「結論」の李人傑筆名説は、後掲李人傑参考資料(3)に「原名は書詩、また人傑。号は漢俊」(2)(4)(5)も同じ)と明記して

いるように、事実上不成立とするしかないことである。付け加えておくと、氏が「注一七」で雑誌『新青年』掲載の李漢俊のエッセイ「日本人俚管放心就是了」をとりあげ、その「日本人」が「芥川を指すのかもしれない」とするが、実はエッセイそのものが、『改造』大正九年一二月号に対して発するものであることは、次章の考察を見れば分かる。

- (3) 紅野敏郎「芥川竜之介——支那遊記と湖南の扇——」(『近代日本文学における中国像』(有斐閣選書昭五〇、一〇))
- (4) 張 候ら編『五四時期的社团』(生活、読書、新知三聯書店 一九七九、四)所収の名簿。管見に入る限り、これは収録会員数の最も多いもの。他に郭正昭「王光祈與少年中国学会(一九一八—一九三六)——民国学会個案探討之一」(『中国近代現代史論集 第二十三編新文化運動』台湾商務印書館 一九八五、六)などを参照。
- (5) 『新青年』は上海共産党が結成された翌月から、党の機関誌と改組されたのである。
- (6) 「關於上海馬克思主義研究会的回憶」(復旦大学『復旦學報』一九八〇、三)
- (7) 「第一次代表大会的回憶」(『新時期』一九八三、一)
- (8) 美土路昌一『社会と新聞』(朝日新聞社 昭四)但し、ここでは、塚三夫『実録 侵略戦争と新聞』(新日本出版社 昭和六一)による。
- (9) 七月三十日の夜、大会の会場(李人傑の家)がフランス租界警察の搜索を受け、会議は中断され、翌日嘉興の南湖で再開した。
- (10) 陳鉄軍、高健主編『新民主主義革命史——偉大な開端』(社会科学学院出版社 一九八三、七)
- (11) 同前。他に包惠僧『包惠僧回憶録』(人民出版社 一九八三、四)をも参照。
- (12) (3)と同じ。
- (13) 「北京の芥川龍之介——胡適、魯迅とのかかわり」(『文学』昭和五六、七)

付 李人傑參考資料

- (1) 李書城「關於李漢俊——致覺明的一封信」(『革命資料』第二輯、一九八〇、三)
- (2) 何定華主編『湖北英烈傳』(湖北人民出版社 一九八四、十)
- (3) 『革命烈士傳②』(『革命烈士傳』編輯委員會、人民出版社 一九八七、一二)
- (4) 甘子久「中國共產黨創造時期的李漢俊」(『社會科學』(上海)一九八一、二)
- (5) 陳紹康等「李漢俊傳略」(『武漢師院學報』(哲學社會科學版)一九八二、六)

第二章 北京の芥川龍之介

——胡適とのかかわりを中心に——

前章では、上海で会見した李人傑との関わりを中心に、上海における芥川龍之介の中国体験の一面を考察してきた。芥川は五月上旬（書簡により七日と推定）に上海を離れ、江南の各地を周遊したのち、六月上旬に京漢線で北に向かった。洛陽に寄り道をして、遅くとも六月十三日に北京に到着し、七月十二日まで滞在していた。この間の体験は『支那遊記』所収の「北京日記抄」（『改造』大十四、六）と「雜信一束」（初出未詳）に記されている。北京には上海と同じく一ヵ月の滞在（上海の場合は入院した三週間を除けば、活動する時間が一週間余りしかなかった）だったが、右の両作を合わせても量的に「上海遊記」を大幅に下回る。この点から見れば、北京滞在中の芥川の行動が公表された文章に余り詳しく記されていないことは明らかである。この事実に着目して、飯倉照平氏は一連の関連記事を取り上げ、「北京滞在中の芥川をめぐる見聞を紹介」⁽¹⁾したことがあるが、その中で、胡適の日記を紹介する形で、胡適との会見にも言及している。但し、氏が紹介したのは、『新文学資料』第五輯（一九七九、十一）に掲載されている胡適の日記の一部⁽²⁾なかの、民国十年（一九二一）六月二十七日付の記事のみである。現在、胡適が自ら『胡適の日記』と題して装丁した一九二一～二二年の日記の全文は中華書局から刊行されている（中国社会科学院近代史研究所中華民国史研究室編 一九八五、七）。これによれば、前掲二一年六月二十七日付の日記のほかに、二十四日付、二十五日付の日記にも芥川に関する記事があるので、芥川は少なくとも二回以上胡適と会見したことが分かる。従って、本章では、この胡適との会見を中心に、北京における芥川の中国体験の一面を考察してみたいと思う。

既に紹介されたもの(2)だが、天津で出ていた日本語雑誌『日華公論』第八卷第八号(確定年代は一九二一年)に、「新芸術家の眼に映じた支那の印象 芥川龍之介氏談」の見出しで、芥川の談話記事が掲載されている。そのなかで、彼は北京での人物会見について、こう述べている。

北京では胡適や高一涵にも合いました。周作人氏は病氣のため西山へ静養に行っている。居るので遂に合ひませんでした。高一涵氏は北京大学の教授で最早六十近い老爺であります。私が却々独仏語に秀れ清朝の遺臣とか云つて尚辯子を垂らして居りました。私が支那服を着て行くと何故辯子をつけないかと言つて笑はしました。

これによると、病氣のために会えなかった魯迅の弟周作人を除いて、芥川は北京で胡適と高一涵に会ったことが分かる。が、問題は高一涵である。彼が当時北京大学の教授だったことは間違いないものの、一八八五(明治十八)年に生まれた者であるから、当時「六十近い老爺」であるはずはない。そして、陳独秀や胡適らとともに『新青年』に論陣を張り、新文化、新思潮を鼓吹した人物として、「尚辯子を垂らし」ていた「清朝の遺臣」とも全く無縁である。引用の叙述を見る限り、それは明らかに「北京日記抄」に出ている辜鴻銘の間違いである。つまり、芥川が北京で実際に会った人物は胡適と辜鴻銘との二人になるはずである。但し、何故「北京日記抄」に辜の会見記事が出ているが、二回以上会った胡適の会見記事が出ていないのか、これは多少疑問である。胡適も辜鴻銘も当時北京大学の教授だったが、二人は全くタイプの異なる人物である。辜鴻銘について、芥川は「北京日記抄」中の「二辜鴻銘」と題した会見記事の中で、こう書いている。

先生、南は福建に生まれ、西は蘇格蘭のエディンバラに学び、東は日本の婦人を娶り、北は北京に住するを以て東西南北の人と号す。英語は勿論、独逸語も仏蘭西語も出来るよし。されどヤング・チャイニイズと異なり、西洋の文明を買い冠らず、基督教、共和政体、機械万能などを罵る次手に、僕の支那服を着たるを見て、「洋服を

着ないのは感心だ。只憾むらくは辮髪がない」と言ふ。

このように、西洋で教育を受け、文明の洗礼を浴びたものの、自ら西洋文明を罵り、辮子を垂らして帝制を擁護する、極めてユニークな学者の像が紙上に躍如としてゐる。勿論当時新、旧二つの勢力が政治、思想、社会の面で激しく対立していた中で、辜鴻銘が保皇派の学者として旧勢力のある面を代表しているが、その西洋文明への批判が内外から広く注目されていたことも事実である。以上のスケッチを見る限りでは、芥川の興味は単に辜鴻銘の「旧」ではなく、新、旧を一身に集めたそのユニークさにあつたのだろう。約言すれば、芥川は主としてそのユニークさに惹かれて彼を訪ね、訪問の動機に好奇心の駆使があつたに違ひなからう。会見記事のなかで、芥川が「紫禁城は見ざるも可なり、辜鴻銘を見るを忘ること勿れ」というジョーンズの言葉を思い出して、わざと「僕を欺かざるなり」との感想を自ら加える箇所は、以上の推測を裏づけることになると同時に、対象の辜鴻銘を捉える芥川の基本的な姿勢をも示唆している。要するに、辜鴻銘との会見において芥川の求めているものは、中国の現状を眺める視点というより、むしろ中国の風土の中に存する異質な人間の発見といった方がよからう。だから、「旧」の象徴たる「辮髪」にこだわる辜の姿が一応点描されてはいるが、それは基本的には彼の「異」の具像として把握されている。辜が「老」を連発するなどの場面もそうである。作者の鋭い観察の目と相手の印象に集中した筆触によって、確かに辜鴻銘というユニークな学者の風貌が鮮やかに活写されているが、全体としては、会見記事が趣味性に終わる傾向も明らかである。ある意味でいえば、これこそ紀行文の要求するものかもしれない。

一方、胡適は、原籍安徽省績溪县、上海で生まれた。上海梅溪学堂、中国公学などに学んだのちアメリカに留学し、コーネル大学、コロンビア大学で文学、哲学を修めた。アメリカ留学中、雑誌『新青年』第二巻五号（一七、一）に寄稿した「文学改革芻議」は、口語文を提唱したものととして、次号に掲載された陳独秀の「文学革命論」とともに新文化運動の文学革命の口火を切った。一九一七年の夏、アメリカから帰国後、ただちに北京大学に教授として招聘されたが、翌年、北京大学評議会会員と選ばれ、文科研究所哲学門主任

と英文科教授会主任となった他、『新青年』の編集にも参加し、文学革命の「最も輝かしい宣言」といわれる「建設的文学革命論」(一八、四)を発表し、文学革命の主将たる地位を不動なものにした。一九年、留学時の恩師デューイの来華に際し、各省の講演旅行に同行しプラグマティズムの紹介に努めた。二〇年、口語による創作詩集『嘗試集』を発表し、文学革命以来の初めての白話詩集となる。青木正児は『支那学』の一〇三号に「胡適を中心に渦いてゐる文学革命」という論文を連載し、その動きを紹介しているが、この年には、文学革命の舞台となった『新青年』の同人たちと、すでに袂を分っていたということも忘れるべきではない。

以上は芥川と会見するまでの当時の胡適の略歴である。見てきたとおり、彼と辜鴻銘との最大の相違は新と旧の区分にある。これこそ胡適との会見の動機に直結するものと想定される。もとより、文学革命——新詩運動の代表的な人物である胡適の存在が芥川の関心を引かなかつたはずはあるまい。『支那遊記』所収の「江南遊記」に胡適の名前が二度出てくる。まず、「前置き」における中国旅行の思い出に梅蘭芳(京劇の名優)の名前とともに浮かび出ているほか、「杭州の一夜」と題した記事に「今見た邸宅の戸口には、隴西の李寓と云ふ標札があつた。事によるとあの家の中には、昔の儘の李太白が、幻の牡丹を眺めながら、玉盞を傾けてゐるかも知れない。私はもし彼に会ったら、話して見たい事が沢山ある。(中略)胡適氏だとか康白情氏だとか、現代詩人の白話詩には、どう云ふ見解を持つてゐるか?」とあるように、「現代詩人」と結び付いて出ている。康白情と共に、胡適を「現代詩人」とすることに留意すべきである。要するに、中国の文学革命について芥川がどれほどの知識を持っていたかは不明である。が、その代表的な一環を構成する新詩運動——「現代詩人の白話詩」に相当強い関心を持っていたことは確かである。この点には、また「上海遊記」の中の「白話詩の流行」(「城内(下)」)への言及や、長江の旅途で「康白情の詩を読んでゐる」(「長江遊記」「廬山」)という事実からもうかがわれる。だから、彼が文学革命の先頭に立って白話文(口語文)を提唱し、その実践として白話詩の創作を皮切りにした胡適に深い興味をもつのは当然のことで、晩年「ジャアナリス

ト兼詩人」と自称する彼にとって、「現代詩人」胡適は決して好奇心と趣味性の対象にとどまる存在ではなかった。これこそ彼の内部における胡適と辜鴻銘の落差である。最終的に詩人として成就しなかった二人が「白話詩」をめぐる話と話を交わすことは実に興味深いものである。が、これは胡適との会見のモチーフのすべてでないように思われる。

胡適との会見をめぐって、もうひとつ留意すべきところがある。要するに、芥川の中国旅行について、大阪毎日新聞社は三月末日の紙上に四号活字で「舊るき支那が老樹の如く横つてゐる側に、新しき支那は嫩草の如く伸びんとしてゐる、政治、風俗、思想あらゆる方面に支那固有の文化が新世界のそれと相交錯する所に支那の興味はある。新人ラッセル氏や、デュウイ教授の現に支那にあるのも、やがて、この點に心を牽かるるに外ならぬ。

吾社はここに見る所あり、近日の紙上より芥川龍之介氏の支那印象記を掲載する（下略）」という社告を出した。中国の現状に関する認識がそれぞれ新、旧を代表する学者胡適と辜鴻銘と会見する芥川の行動にも反映されている。重要なのは、ラッセルとデュウイへの言及である。前にも触れたように、ジョン・デュウイはアメリカの哲学者であり、胡適がコロンビア大留学時代の恩師でもある。一九一九年夏、彼は北京大学、南京高等師範学校及び江蘇教育会の招請で、滞在中の日本から中国に渡り、胡適に伴われて各地で講演を行い、彼のプラグマティズムは、胡適によって中国に、学術研究の領域で具体化した形で導入され、その後の中国の学術、思想に深甚な影響を残した。一方、イギリスの哲学者バートランド・ラッセルは、翌年の夏、十月革命後のロシアのウォルガ流域を旅した後、中国を訪問し各地で講演を行った。かれの思想、具体的にいえば、ギルト社会主義の主張は、張東蓀らによって中国に紹介され、中国の知識層に真剣に受け止められていたが、中国滞在中、胡適と会ったことも周知の事実である。つまり、大毎の社告で言及された訪華中の二人の哲学者は、程度の差こそあれ、いずれも文学革命の代表的人物たる胡適と関わった。この事実を重要視すれば、あるいは胡適と会見する芥川のモチーフはもっと広い意味をもつものとも考えられる。付け加えておくと、芥川が北京を立つ前日の七月十一日には、午前十時十四分にデュウイが、午後四時二十五分にラッセルが、相次いで北京駅から出発してい

た。胡適の日記にも、多数の人達とともにデュウイを見送ったことが記されている。芥川の行動が事実上、二人のあとを追うような形になっている。このことについて、ただ偶然という言葉で解釈がつかだろうか。

なお、デュウイとラッセルの訪中は、大毎だけでなく、当時日本のマスコミに大いに取り上げられた問題であった。例えば『改造』大正九年十二月号に「支那におけるラッセル氏」と題した、中国の各地で行われたラッセルの講演の内容を詳細に紹介する記事が掲載されているほか、また巻頭に「遺唐使時代の再現」と題した巻頭言が置かれており、その中で、作者は「昨今ポツポツ北京遊学なる聲を聞くやうになつた。そして大蔵、内務省等は聯合して外国より輸入さるる書籍の検閲を一層手酷くやると云ふ。何と云ふ時代逆転だらう。(中略)諸君の文明駆逐策は十年後に、廿年後にどれほど我が民族をして世界に孤立たらしめるか、または光輝ある国家をしてどれ程暗くならしめるか、それがおわかりにならぬか、北京へ——北京への聲は：——遺唐使時代の再現かと思わせて、今更らに昔ながらの学問の自由、個人の自由を繰返すの悲劇を生んだことが哀しい。」と時代閉塞の状況に警鐘を鳴らしている。勿論、巻頭言の指向は主として輸入書に対する官憲の検閲強化への反発と批判にあるのだが、これに対して、中国の知識人が素早く反応を示したことは留意すべきである。芥川が上海で会見した、「上海遊記」にその会見記事が出ている李人傑は一九二一年(大十)年五月一日に発行の雑誌『新青年』(第九卷一号)の誌上に、漢俊という筆名で「日本人は安心すればよい」と題した時評を書いて、「最近日本には、ラッセルが中国に來ているので、日本は中国からラッセルの思想を翻訳せねばならぬか、また北京へ——北京への聲が聞こえてくるので、遺唐使時代が再現し、日本は再び中国から文化を輸入するかを心配して、大いに悲観してくる人が多い。しかし日本の諸君、安心して下さい。現在の中国はまだ昔の日本に過ぎない。日本の某検事は『マルクスがアナキズムの創始者だ』といったことがあるのではないか？一九二一年の中国政府はまだ『京城周辺に屢々アナキの印刷文書が見つかる……よって、これらの過激党徒……を知る。』云々とする。日本政府は以前社会主義を危惧して、社会学の書籍さえ発禁したのではないか？

一九二一年の中国政府はまだ何かの主義を危惧して、協力主義の書籍さえ没収したのだ（下略）」（原文は中国語）と述べている。李人傑が当時上海共産党の代表者であり、掲載誌の『新青年』が当時共産党の機関誌であることを既に前章で明らかにしている。雑誌の発行日から時評の執筆が四月中、下旬頃のことと推定される。なお、李と芥川との会見も同月下旬（書簡により二十八日と推定）に行われたのである。このように、時間的に重なっている点から見れば、会見記事には明記されていないが、芥川との会見に際して李が時評の話題に触れた可能性は考えられる。一方、『新青年』の誌上に『改造』の巻頭語への応答の形で発表された時評が、近代化の過程における中日両国の知識人の直面していた問題の共通性を示しているので、これは当然「文人」芥川に関心事にもなるはずであろう。少なくとも後述のように、胡適との会見に際して芥川が自ら創作自由の問題を提起したのは決して偶然のことではないように思われる。となると、以上のような錯綜した背景のもとに、二人の対面は非常に興味深いものになったろうと予想される。

第二節 胡適の見た芥川龍之介

冒頭で述べたように、『胡適の日記』の中に芥川関連の記事が出ているのは、それぞれ六月二十四日、二十五日、二十七日の日記である。まず、二十四日の日記の中に、芥川についてこう書かれている。（原文は中国語、以下同）

寄り道で扶桑館へ日本の小説家芥川龍之介を訪ねに行ったが、彼はもう出かけている。芥川は新派の小説家であり、彼の小説は、嘗て周作人君兄弟が何篇かを訳出したことがある。数日前、周豫才君が訳した『羅生門』も彼の作品である。

周豫才とは魯迅の本名であり、当時北京大学教授だった周作人はその弟である。が、兄弟二人が芥川の小説を何篇か訳出したとは胡適の勘違いにはかならない。筆者の調査によれば、周作人は芥川作品を訳したことがない。実際は、「鼻」も「羅生門」も魯迅が訳出したものである。この両作ともに、「周作人編、胡適校」となっている『現代日本

小説集』(上海商務印書館、一九二三、六)に収録されているが、『小説集』は魯迅兄弟が共同で企画したものであり、胡適もこれを知っていたことは彼と周作人との往復書簡によって確認される。恐らく「周作人君兄弟」云々とした理由はそこにあるのだろう。魯迅訳「鼻」、「羅生門」について次章で詳述する。ただ、胡適が芥川に関する記事の中でわざと魯迅の仕事に言及しているという点から見れば、魯迅も胡適も芥川の来訪にかなりの関心をもっていたように思われる。

ところで、扶桑館は東单牌楼大街にあり、日本人経営のものとしては北京随一の旅館であった。北京滞在中、そこに泊まっていた芥川を訪ねに行ったが、会えなかったという胡適の記述に従えば、芥川にとって胡適との会見は、相手を訪ねに行くというこれまでの形とは逆に、最初は相手が訪ねてくるという形になったのである。では、かつてアメリカ留学し、欧米派の学者と目された胡適は、何故日本の作家芥川龍之介に関心をもち、自ら彼を訪ねに行ったのか。これはいささか問題である。すでに飯倉氏によって紹介されたものだが、北京で出ていた日本語新聞『日刊新支那』の六月二十日付(題字下十九日夕刊)の紙面に、「北京新人会例会」の見出しで、次のような記事がある。

北京エヌ・エム会同人は、昨十八日午後八時より大和倶楽部に於て、目下来京中の作家芥川龍之助氏並に洋画家小山周次氏を招待した。尚当日北京大学教授胡適氏を招待せるが、同氏夜自修倶楽部に於て講演の前約ありし為出席なし。次回には同氏並にデュウウエー(デューイ)博士の講演を聴くべし、と。

これによれば、本来十八日夜の芥川歓迎の会合の席上で二人は顔を合わせる(これは胡適招待の目的とも推定される)はずだったが、胡適が都合で出席しなかったため、芥川はそのチャンスを逃してしまった。翌十九日から二十三日までの間に、二人が相会ったことがあるかどうかについて明記されていないが、前掲二十四日付日記の記述を見る限り、その日の訪問は初めてのものではなかった。恐らく会合を欠席した胡適が、礼儀上の常識から自ら芥川を訪ねに行ったのであろう。だとすれば、会合の欠席が訪問の直接のきっかけになったとも見られる。とはいっても、これはあくまで表面の理由に過ぎず、その潜在

の動機を問うと、さらに視野を広げて見る必要がある。

要するに、一方、当時清末以来の日本留学のブームが既に去り、衰える様子を見せていたが、西洋文明への近道、ないしは立身出世の機会を求めて、まだ相当の数の留学生が日本の各地に滞在している。もう一方、一九一五年の対華二十一ヶ条要求、一九一八年の日華共同防敵軍事協定、一九一九年のパリ講和会議における山東問題の解決の仕方など一連の対中国政策で、留学生を含め、国内では帝国主義日本への警戒心と排日感情が年々高まっていたのも周知の事実である。このような時代状況の中で、たとえ欧米派の学者としても、胡適は日本の動向に関心を持たずにはいられなかったろう。ただ、文学革命の分化が表面化するにつれて、もっと多く問題を研究し、もっと少なく主義を語ろうと唱えて、李大との間に〈問題と主義〉論争を展開した胡適の関心は、政治の分野より文化の方面に集中していたらしい。『新青年』第四卷四号（一九一七、五）の通信欄に「日本人の文学興味」の見出しで、TFC生と署名した留学生から胡適宛の書簡が掲載されているし、また同第六卷三号（一九、三）の通信欄に「日本留学生と日本文学」の見出しで、他の留学生から胡適宛の書簡が掲載されている。後者の冒頭に、「お手紙受け取りました。御厚意は誠に有難うございます。お手紙の中で、『時機を利用して多く日本の言語文字を研究するうえ、さらに一歩進んで日本の新文学と新思潮を研究する』よう勧めてくれましたが、これは私のやりたいことでもあります」とあるのが、胡適の関心の所在を具体的に示している。この関心は当然芥川への訪問につながっていくわけである。

さらに、芥川と会見した前後の胡適の行動を調べてみると、日本人が北京で刊行していた中国語の新聞『順天時報』の五月二十五日付の紙面に、高一涵、陳啓修らとともに「日本著名的社会主義者、読売新聞記者大庭柯公氏」の歓迎晩餐会に臨席したことを報じた記事がある。そして、『胡適の日記』の中の二一年五月七日付の日記に、同じ北京大学教授陳啓修（早稲田大学出身）の家で早稲田大学教授内ヶ崎作三郎に会ったこと、同七月九日付の日記に、儒学者小柳司気太に会ったことが記されている。要するに、芥川との会見を挟んで胡適は何回も来訪の日本人と会見したのである。就中、本章ないし前章の考察と関

連のある人物として、内ヶ崎作三郎についても少し詳しく触れてみたいと思う。

内ヶ崎は欧州旅行の帰途中国の主要地が見たいとのことで上海に立寄り、内山書店の店主内山完造は東京の吉野作造に頼まれてその世話人を引き受けたのである。内山完造『花甲録』（岩波書店 昭三九、六）によれば、「私はYMCA（筆者注 在留邦人の組織）の前田主事と上海で三日間講演をして貰うて二元の聴講券を三百枚売る、それを旅費にして先生の目的達成を御援助申し上げることにした。（中略）日本人クラブ三階での三回の講演は実に好評に終わった。時に昨年の夏期講座の聴講に出た李人傑先生がたまたま来店されたので、一寸この講演の話をしたところ、やろう是非復旦学校でやってくれ、自分が通訳はするとの事で話は簡単に纏った。（中略）復旦での講演は李人傑先生の通訳で、これ又実に大好評であって、学生新聞は二頁を費やして講演を紹介して呉れた。その為先生の講演は各地で引き風にな」ったという。夏期講座とは上海YMCAの主催による（事実上の計画者が内山完造）在留邦人を対象とする講座。大正九（一九二〇）年八月に初回開催、講師は吉野作造の推薦による経済学の森本厚吉、文学の成瀬無極、社会学の賀川豊彦との三人だった。以上の叙述から、前章の考察に関連して、帰国後の李人傑の活動の一部を知ることができるのみならず、芥川と会見した当時、彼は復旦大学の講師を兼任していたと推測される。なお、確かな証拠がないが、内山の斡旋で訪中の谷崎潤一郎と中国の文学者との会合が実現されたという事実からすれば、李人傑と芥川との会見に内山が関係した可能性も考えられよう。

一方、内ヶ崎作三郎の方は復旦での講演が引き風になり、杭州、南京、漢口、長沙など行く先々で講演会がもたれたのである。特に南京の場合は東南大学の新築講堂で行われた講演が、「満場超満員」の中、学生の万雷の拍手を受けたという。この場面に感動した内山は「排日の余燼なおつきざる今日、日本人にして中国青年に向って口を開いた人もあるまい、又こんなに好評された人は一人もあるまい」と記す。内ヶ崎の上海入りは三月の末頃、即ち芥川とほぼ同じ時期と推定される。そして、漢口から北京へ、天津へ、朝鮮を経て帰国した彼の旅行のコースも芥川のそれと大体同じである。が、芥川が上陸直後にかか

った乾肋膜炎で約三週間入院し、死にそんな思いもした病院生活を送っている間、内ヶ崎は「万丈の気を吐」いて「中国青年学徒をして感嘆せしめ」た講演を上海および周辺の各地で行った。二人の体験の落差は明らかであるが、さらに、「省長趙恒惕先生の丁寧な歓迎があつた、かつ「来沙中の漢口総領事瀨川氏に長沙領事岩尾氏を初め約三十名ばかり随行してきた」長沙での講演は、ラッセルの講演が行われた直後にも係わらず、「ラッセルの講演の一線さえ超えた大成功をおさめた」(4)という記述を加えれば、「湖南の扇」の末尾で長沙を立つ船の中で滞在費などを計算する「私」を描く芥川は、とてもそのスターぶりに及ばなかった。内ヶ崎との比較が芥川の中国旅行の実態をより一層浮上させることになるが、内ヶ崎の活躍ぶりは悉く内山の回想によるものなので、その中に、各地での講演を同行しその成功に陶醉していた内山自身の自惚れが混じっていないとは限らない。例えば長沙での講演について、前掲の記述に加えて、内山は「流石の大会堂も立錐の余地なき大入りであった。やはり『東西文明の調和』と云う題で先生一流の大講演であった。拍手は雨の如く霰の如く満堂のどよめき暴風雨の如くであった」と記している。だが、内山の記述と裏腹に、新聞の報道はやや冷やかであった。筆者の調査によると、長沙の有力紙『大公報』の四月二八日付講演のことを報じた記事に内山の伝えたような盛況が見えないばかりか、当日から三〇日にかけて同紙第八面に連載された講演稿も「欧州大戦後の観察」と改題され、連載の末尾に「以下中日関係を説く部分が本題と無関係なので、省略する」との注が付けられている。これで、内ヶ崎の講演の反響及び中国人の関心の所在がうかがわれる。これはさておき、重要なのは、これまで全く対照的な二人に関する胡適の印象である。つまり、胡適が内ヶ崎と芥川をどう見ているかは非常に興味深い問題である。まず内ヶ崎との会見について、胡適はこう書いている。

この先生が英語に頗る通じ、人類学を滔滔と弁じたてるが、実は非常に浅薄である。彼はまた、中日互助を大いに口にする。どうもこれ以上聞く気がないため、聊か口を入れたわけである。その要旨は大体、日本が中国人に日本の文化を理解してもらうように力を入れるべきである。(中略)中日親善は口だけで出来るものでない。もし

日本は中国留日学生の中に百人の周作人がいるようにすることができれば、排日の傾向が自ずから消えてしまいうだろうと。

勿論、内ヶ崎の空洞な弁舌と「浅薄」な内面に対する反感から発するもので、そのなかに、日本のやりかたへの批判が込められている、いわば逆説的な部分がないわけではないが、と同時に基本的には自らの留学体験に基づくと思われる見解として、真剣に日本文化の理解を必要とする胡適の姿勢をも示している。内ヶ崎については、「浅薄」の印象がともかく、「これ以上聞く気がない」とは内心の嫌悪を隠さなかった。これを見れば、何故新聞連載の講演稿は中日関係の部分がカットされたのか、その理由も大体分かるはずである。談話の内容を別にして、こうした内ヶ崎の印象と比べて、芥川の印象は全く異なるものである。芥川については、二十五日付の日記に次のような記述がある。

今日の午前中、芥川龍之介氏が談話にくる。彼は自ら今年三十一才で、日本で最も年少の文人の一人だという。彼の容貌が中国人に酷似する。そのうえ、中国服を着ているため、なおさら中国人に似ている。この人は日本人の悪い習性がないらしく、談話（英語を使って）も相当見識のあるものである。

これは芥川の胡適に与えた最初の印象である。「日本人の悪い習性」とは、内ヶ崎作三郎との会見の印象を思い出せば、大体その内実をうかがうことができると思う。わざと芥川にはそれが感じ取れないと強調する点は、相対的に芥川の異質性を浮上させることになるが、全体として、芥川の「見識」が内ヶ崎の「浅薄」と鮮明な対照になる。これこそ胡適の好感をもたらすものであると同時に、「中国人に酷似する」とか「中国服を着て」といふとかいう第一印象とも無関係ではあるまい。少なくともそこから胡適はいわゆる自他不二の意識を体得したろう。中国服の着用は芥川にとって、「安上りで便利ですし洋服より涼しい」と書簡（芥川道章宛、大十、六、十四）にあるように、単に生活の面からの打算によるもののように見えるが、「私の支那服が、北京の日本人諸君を悩ませた」（「江南遊記」）とあるように、その中国服姿が北京の日本人社会を騒がせたという事実から見れば、むしろ相当敏感な問題として、側面から中国に接する芥川の姿勢を反映しているとい

える。少なくとも「支那服にて毎日東奔西走」（下島勲宛、大十、六、二十四）する芥川の姿に、積極的に「支那」の社会に溶け込もうとする彼の努力を見て取ることができよう。なお、その中国服姿が辜鴻銘にも胡適にも強い印象を与えた点からすれば、その努力が見事に実ったといわねばならない。ちなみに、高一涵への言及に関連して、今回の会見が胡適の家で行われたものなので、当時胡適の家に寓居していた高一涵もそれに同席した可能性が考えられる。

ところで、胡適の印象の中にもう一つ注目しておきたいところがある。それは芥川の自己紹介である。「今日の日本で最も年少の文人」という言葉に、どれほど文壇の売れっ子たる芥川の自負と矜持がかけられているのかは自明のことである。これと相まって、芥川は辜鴻銘の会見記事の結末で「先生の老を嘆ずるより先に、未だ年少有為なる僕自身の幸福を賛美したり」との心情を明らかにしている。相手の発言に触発された一面があるものの、自らの「若さ」への自覚意識が歴然としている。とくに辜鴻銘のいう「老」が「何ぞ先生の時事に概して時事に関せんとせざるか」という質問に対する答えなので、「年少有為」という言葉の含意は極めて深いといわねばならない。旅途中の発病や過酷なスケジュールにもかかわらず、常にこうした自覚意識を伴う北京の体験は芥川のもう一面を如実に語っているのではないか。一方、これに対して、実は芥川と同年の者として胡適も「今日の中国で最も年少の文人の一人」になるはずである。あるいは芥川がこの点を意識して以上のような自己紹介をしたのかも知れない。胡適自身どう自己紹介したのかが記されていないが、とにかく、「最も年少の文人」という共通点が二人の距離を大幅に縮めたことは事実である。「年少の文人」という同類意識のもとに、二人は様々な問題について話を交わした。その詳細が二十七日付の日記に記されている。

第三節 芥川の発言をめぐって

前述したように、二十七日付の日記の一部は既に飯倉氏によって翻訳、紹介されたのだ

が、記事に関する検討がまだ行われていないのは現状である。従って、ここでそれを再び取り上げ、中に取り込まれている様々な問題をめぐって検討してみたいと思う。訳文は基本的に飯倉氏の訳を用い、筆者が多少改訂を加えた。

八時、芥川氏から食事に招かれて扶桑館に着く。同席したのは惺農（陳啓修）と三四人の日本のマスコミ関係者である。日本式に日本食をとるのは初めてであり、靴をぬいであぐらをかいて座るやりかたも、なかなかおもしろい。

芥川は、中国の旧劇の劇場は改良の必要がある、と語った。第一に、背景は赤や緑の縞子より、白いものを使った方がよい。第二に、じゅうたんも白いものを使った方がよい。第三に、囃子方は幕の内側に座るべきである。第四に、舞台の助手は白一色の着物をつけ、やたらに走りまわらない方がよい。私はこう語った。中国の旧劇は歌の部分が往々にして長すぎるから、どうしてもお茶を飲む必要があるし、またテーブルや椅子を移動する必要もある。もし幕をおろす方式を採用すれば、助手があちこち走り回ってお茶をとったり席を移ったりしなくとも済むかも知れない。彼はさらに、旧劇には舞台装置はいらないと語り、これには私も同意した。

芥川は口語で私の詩を訳してみようとする。彼は、中国の詩はまだフランスの新詩の影響を受けていない、と語った。これはよくあたっている。芥川はさらに、中国の作家の享受している自由は、日本人の得ている自由よりかなり大幅のように思われる、それがうらやましい、と語った。実際には中国の役人は私たちに自由を与えようと考えているわけではない。彼らには、一つには私たちが何を言っているのかよく分からないし、二つには私たちに干渉する気力と能力が欠けているだけのことである。芥川の話では、彼は以前に一編の小説を作り、古代の好色の天皇が女を背中に馬乗りさせる話を書いたが、その本は出版できなかった、ということである。

以上の引用を整理すれば、談話の内容は旧劇、新詩、自由という三つの話題に分けるとができる。まず旧劇についてだが、「北京日記抄」や「上海遊記」に出ている観劇の記事によると、それは具体的に「京調劇」と「昆曲」との二種類からなることが分かる。但

し、「上海では僅か二三度しか、芝居を見物する機会がなかった。私が速成の劇通になつたのは、北京へ行つた後の事である。」（「上海遊記」「九 戲台」とあるように、後者を含め、「六十有余の支那芝居」の大半は北京で見たのである。この事實は、旧劇への傾倒ぶりとともに、観劇が北京での活動の重要な部分を成すことを示している。このように、観劇の体験を積み重ねた結果として、彼は胡適との会見で旧劇改良に関する自らの意見を述べたわけである。が、と同時に、こうした形で作家芥川龍之介の芸術的感受性も語られている。例えば前出「上海遊記」の中の「九 戲台」と題した記事に、彼は「支那の芝居の第二の特色は、極端に道具を使はない事である」とし、このために、「役者がさも重さうに、門を外すらしい真似をしたら、見物はいやでもその空間に、扉の存在を認めなければならぬ」だけでなく、「小翠花が梅龍鎮を演じた時、旗亭の娘に扮した彼はこの闕を越える度に、必ず鶺鴒色の種子の下から、ちらりと小さな靴の底を見せた」ように、「写実主義から、一步を隔てた約束の世界に、意外な美しささへ見ることがある」と書いている。こうした感動の発見は、当然のことながら、「旧劇には舞台装置はいらない」という意見につながるものである。勿論、感動の発見はそこには限らないのである。昆曲「胡蝶夢」を見終わった後、北京の天に懸った新月の下に行われた、「古人の厭世的貞操観」にも及ぶ妙な連想も、その一例となる。しかしこれより注目しておきたいのは、『侏儒の言葉』の中の「虹霓関を見て」と題した、次のようなアフォリズムである。

男の女を猟するのではない、女の男を猟するのである——シヨウは「人と超人と」の中にこの事實を戯曲化した。しかしこれを戯曲化したものは必ずしもシヨウにはじまるのではなく、わたくしは梅蘭芳の「虹霓関」を見、支那にも既にこの事實に注目した戯曲家のあるのを知った。（中略）「雙鎖山」の女主人公金定等は悉かう言ふ女傑である。更に「馬上縁」の女主人公梨花を見れば彼女の愛する少年將軍を馬上俘にするばかりではない。彼の妻にすまぬと云ふと無理に結婚してしまふのである。胡適氏はわたしにかう言った。「わたしは『四進士』を除きさへすれば、全京劇の価値を否定したい。」しかし是等の京劇は少なくとも甚だ哲学的である。哲学者の胡氏はこ

の価値の前に多少氏の雷霆の怒を和らげるわけには行かないであらうか？

とあるように、右のアフォーリズムは明らかに胡適との談話の延長線上にあるものに違いない。この中で、『胡適の日記』に記されていないものの、北京で胡適と会見した時の議論を挟んで、支那芝居における芥川のもう一つの感動の発見が語られている。梅蘭芳の「虹霓関」を見、中国にもすでに「女の男を猟する」という「事実」に注目した戯曲家のあるのを知った「芥川は、さらに「虹霓関」、「雙鎖山」、「馬上縁」などの京劇を「甚だ哲学的」と評する。ショウの『人と超人と』が「喜劇にして哲学」という語をつけて発表されたものなので、「哲学的」という評価はおよそそこから来たものだろうと思われる。が、と同時に、胡適の介在も忘れてはならない。というのは、評価自体が「全京劇の価値を否定したい」といった胡適の見解に対する反論の形で提出されたからである。なお、「雷霆の怒」という言葉に示された京劇に関する二人の意見の分岐は、自ずから全面的西洋化を主張する欧米派の学者胡適と、西洋の近代に学びつつ東洋の伝統芸術を愛する作家芥川との落差をあらわにしている。

だが、ここで指摘したいのは、こうした胡適の介在に絡む感動の発見が『河童』の着想にも及ぶことである。『河童』六章の冒頭に、「実際又河童の恋愛は我々人間の恋愛とは余程趣を異にしています。雌の河童はこれぞと云ふ雄の河童を捉へるのに如何なる手段も顧みません。」とあるように、河童の世界では雌が雄を猟する形をとるよう設定されている。この設定は恐らく「女の男を猟する」という事実を戯曲化した梅蘭芳の京劇と無関係ではあるまい。いい変えれば、『河童』執筆時の芥川の意識の中に、ショウの「人と超人と」を含め、実際に北京で見た「虹霓関」「馬上縁」などの京劇が深く根を下ろしている。特に後者に対する「甚だ哲学的」という評価を想起すれば、なおさらそのように推定することができる。とすれば、男を俘にする梨花、金定などの女傑が雄の河童を追い駆ける雌の河童と具体的にどうつながっているのかは別にして、京劇における感動の発見が『河童』の世界を読解するための、一つのヒントとなることは確実といえるだろう。

そして、創作の自由についてだが、このことは、前に触れた、李人傑と『改造』との応

酬のいきさつに示されるように、近代化の過程における日中兩國の知識人が共に直面した現実の問題として、当然話題になるのである。ただ話題を提起したのは芥川であるという点に注意を要する。この事実は後の体験の告白とともに、彼の関心の所在と内面の屈折を自ずから語っている。「古代の好色の天皇」のことを書いて、「出版できなかつた」本とは、明らかに小説「素戔鳴尊」を指すだろう。というのは、作中には「女を背中に馬乗りにさせる」というような描写が見当たらないが、類似する描写はある。大気都姫の岩屋の酒盛の場面に、「彼は泥のように酔ひ痴れながら、前後左右に周旋する女たちの自由になつてゐた」とあるように、「十六人の女たちと放縦な生活を送る」素戔鳴の「放蕩」が描かれていることは確かである。「素戔鳴尊」は大正九（一九二〇）年、即ち中国旅行の前の年三月三十日から六月六日まで『大阪毎日新聞』に四五回にわたって連載された。が、後第六短編集『春服』（春陽堂、大一二、五）に収録した時、芥川は新聞連載の初めから三五回分を削除し、後半の十回分を独立させ「老いたる素戔鳴尊」と改題した。しかも「老いたる素戔鳴尊」には、原作との間に大幅な加筆、訂正等の異同が生じている。こうした削除、改題の動機については、従来、芥川の自信なさに因るものであり、「芥川の芸術家的潔癖のなせる結果」(5)であつたとされているが、芥川の自説に従うなら、第五短編集『夜来の花』（新潮社、大十、三）に未収録という事実を含め、それは彼自身の意志によるものというより、むしろ創作の自由にかかわる、やむを得ない結果と受け止めた方がよろう。勿論、このような屈折した体験自体は芥川にとって、極めて深い意味をもつものに違いないが、と同時に胡適にそれを告白することの意味も看過してはならない。「北京へ——北京へ」との声がしきりに聞こえるなかに、芥川も「北京なら一二年留学してもよい」（下島勲宛、大十、六、二十四）との意を表した。創作の自由という話題の提起は勿論のこと、この念頭の浮上もそうした体験の告白と無関係ではないように思われる。

さらに、体験の告白を含む胡適との創作の自由をめぐるやりとりも小説「河童」の構想に及ぶのである。河童の国では発売禁止や展覧禁止は行われていないものの、演奏禁止は行われている。その理由について、哲学者のマッゲは「元来画だの文芸だの誰の目にも何

を表はしてゐるかは兎に角ちゃんとわかる筈ですから」と、「なにしろ音楽と云ふものだけはどんなに風俗を亂壊する曲でも、耳にない河童にはわかりませんから」と説明する。分からないものこそ禁止される。これは徹底的なアイロニーにはかならず、その裏に権力者の芸術に対する無知や無理解への辛辣な風刺と当時の不合理な検閲制度への抗議が十分に読み取れる。が、この奇抜な着想によるアイロニーは、中国の役人に「一つには私たちがなにを言っているのかよく分からないし、二つには私たちに干渉する氣力と能力が欠けている」といった胡適の発言と無関係ではあるまい。具体的にいうと、中国の作家の享受している自由の大きさがうらやましいと言った芥川には、胡適の発言がかなり深い印象を残したことは想定される。この印象は「諸君は芸術の国民を毒することを恐れている。しかしまず安心し給へ。少なくとも諸君を毒することは絶対に芸術は不可能である。二千年來芸術の魅力を理解せぬ諸君を毒することは」(『侏儒の言葉』「諸君、又」)という芥川自身の認識と結び付きつつ、小説『河童』での形象化に至ったのだろうと考えられる。少なくとも、そうしたアイロニーの成立に胡適の話によって触発された一面があることは否定し得ないだろう。

まとめていうと、胡適の詩の口語訳が遂に実現されなかったが、その着想を含む新詩についての対話——「中国の詩はまだフランスの新詩の影響を受けていない」という断言とこれに対する胡適の首肯は、中国の文学革命——新詩運動への深い関心とともに、芥川の底部に潜む詩人への志向と詩人としての造詣を自から語っている。なお、これを除いて芥川の発言は悉く、何らかの形で自作につながっていくのである。このことは、胡適との会見が芥川にとっていかに印象深いものだったのかを示しているほかに、北京における芥川の中国体験が決して異国の風土文物への感興や趣味に終わるものでなかったことを物語っている。なお、「北京日記抄」にこそ出ていないものの、芸術の話題に終始した今回の会見は、いずれも政治の話題を中心とした「上海游記」中の三人の会見記事と一つの対照になる。この事実はずでに側面から『支那游記』の性格の一面をうかがわせるように思われる。

以上のように、主に『胡適の日記』の中の関連記事を取り上げ、胡適との関わりを中心に、北京における芥川の中国体験の一面を考察してきた。その結果として、まず彼と胡適との会見がかなりの共通点をもつ二人の異国の文人同士の極めて知的な交流であったことは明らかになる。談話の内容から見て、この会見が芥川にとって、中国旅行の非常に貴重な体験になることはいうまでもなく、何故彼がこの会見について書かなかったのか、その理由を忖度することもできる。要するに、「北京へ——北京への聲」がしきりに聞こえるなかに行われた会見自体が時代の要請や大毎の方針に沿うものと見られる。しかし、実際に行われた芸術に関する談話は、「政治、風俗、思想」の話題のような、「新聞社あるいは新聞の読者の求めている」ものというより、芥川個人の関心を示す、かなり私的な性格をもつものといわねばならない。これこそ胡適との会見を公表しなかった主な理由であろう。会見の未公表は、返って『支那游記』の性格——新聞の読者への意識を裏返すことになる。なお、話題の相違と相まって、辜鴻銘を含めて北京で会った（あるいは会う予定のあった）人々が悉く文人学者であることは、政治家との会見が多かった上海体験と区別すべき北京体験の特徴の一つとして、古都北京のもつ濃厚な伝統的、東洋的な雰囲気への愛着とともに、芥川の中国体験の多様性と重層性を構成する。

一方、芥川の発言から、当時彼が抱えていた様々な問題点や関心事を見てとることができる。旧劇の改良から新詩の問題や創作自由の話題まで、芥川の関心は実に多方面にわたっている。勿論、そこから芸術家としての彼の感受性と観照性も抽出されるが、そのなかに、とくに彼の内面の屈折が絡む部分として注目しておかねばならないのは、京劇の価値と創作の自由をめぐる彼の発言である。前者は『河童』における恋愛の設定につながる形で、実人生の次元まで彼を悩ませ続けていた、男女関係の問題に対する彼の認識をうかがわせ、後者は同じ『河童』における演奏禁止の設定につながる形で、芸術と権力、創作の自由などの問題に関する彼の立場を示している。そして、彼自身による体験の告白は『素戔鳴尊』の改作動機を見直す重要な手がかりも提供してくれるのである。このように、芥

川の人と文学の問題を相当に内包するものとして、胡適との会見は、北京における芥川の中国体験の重要な一部分を成すと同時に、公表された文章に記されていない旅行の体験として、中国旅行の意義を把握する上で極めて重要なものといわねばならない。

勿論、以上の考察はさらに追って検討する必要のある部分も少なくない。例えば、『素戔鳴尊』の改作動機の問題や、「河童」の構想と成立の問題などはそれである。前者を別にして、後者は中国旅行とそれ以後の文学との関連をも示している。一方、芥川と胡適との会見を『胡適の日記』の記述から見ることにより、初めて中国の知識人の目を通して芥川の中国体験を捉えることができるのである。すると、胡適だけでなく、ほかの中国の知識人はどうだという問題も出てくる。従って、以下の四章と五章において、それぞれ中国における『支那遊記』及び芥川文学、「河童」を含む旅行以後の文学について考察する必要がある。

注

(1) 「北京の芥川龍之介——胡適、魯迅とのかかわり——」(『文学』岩波書店、昭五六、七)

(2) 中島長文「芥川龍之介『支那遊記』補跋」(『滋賀大國文』第二十号、昭五七、六、八)

(3) (1)と同じ。

(4) 『花甲録』(岩波書店 昭三五、六)

(5) 葉師寺章明「素戔鳴尊」(菊地弘等編『芥川龍之介事典』明治書院、昭六〇、一二)

他に「失敗作」とする評価もある。長野嘗一『古典と近代作家——芥川龍之介』(有朋堂 昭四二、四)

(6) 吉田精一『芥川龍之介』(新潮文庫 昭三三、一)

第四章 中国における芥川龍之介像

——同時代の視点から——

以上の三章で、芥川の中国旅行について『支那遊記』一卷を中心に、公表されていない体験を加えて考察してきた。が、以上の考察は胡適との会見を除いて、基本的に芥川側に即して行うものである。中国旅行の産物たる『支那遊記』を含め、大正作家の中で中国及び中国文学と最も深い繋がりをもつといえる芥川文学が、当時の中国でいかに受け止められていたのか、ということをも中国側から問う必要もあると思う。この問題の解明を試みることによって、同時代の中国という視点から『支那遊記』を始め、芥川文学の特質及び作家像へ一つの照明を与えることが可能である。この立場から、本章では、芥川文学の翻訳、紹介を中心に、魯迅や夏丏尊などの文学者の目を通して、中国における芥川像を考察する。

第一節 夏丏尊と『支那遊記』

『支那遊記』は大正十四（一九二五）年十一月三日に改造社から刊行された。それから半年もたないうちに、一九二六（大十五）年四月一日発行の雑誌『小説月報』（総十七巻第四号）に「芥川龍之介氏の中国観」という題でその一部が翻訳された。これはのち、「中国遊記」と改題され、『芥川龍之介集』（開明書店 一九二七、十二）に収録されているが、初出には二五年十二月付の「訳者記」が付されているので、訳了は刊行からわずか一カ月後のことだったことが分かる。紀行文としてこんなに素早く翻訳、紹介されたのは多少異例のことといわねばならない。ちなみに、同時代の作家の中で、谷崎潤一郎や佐藤春夫などが芥川に先だって中国旅行をし、帰国後各地の紀行文(1)を発表したものの、『支那遊記』のような扱いを受けたものは一つもなかった。何故『支那遊記』のみが注目されていたか、この問題をめぐって、まず訳者の夏丏尊について触れてみたいと思う。

夏丐尊（本名は鑄）は浙江省上虞県の出身である。一九〇五（明治三八）年、借金をして日本に留学。宏文学院、東京高等工業学校で学ぶが、〇七（明治四十）年、経済的理由で学業半ばにして帰国する。各地の師範学校や中学校の教員を経て、国立暨南大学中国文学系主任となる。二七（昭和二）年から、上海の開明書店編訳所所長に任じ、三六年、中国文芸家協会主席に当選、三八年、傅東華らと共に中国語文教育会を發起する。日本文学の翻訳は『近代日本小説集』、『国木田独歩集』、『蒲団』などあり、芥川の翻訳は当面の『支那游記』の他に、「秋」、「湖南の扇」、「南京の基督」がある。また『芥川龍之介集』の編集も手掛ける。以上の略歴を見れば分かるように、帰国後、各地の学校で国文を教え、雑誌『中学生』を創刊し、中国語文教育会を發起するなど中国の国語教育に大いに貢献した夏丐尊は、また留学の経験をもつ散文家、翻訳家として、日本文学にも縁の深い文学者である。創作の少ない彼の文学活動が主として日本文学の翻訳、紹介に集中していたが、最初に訳した作品は『支那游記』のようである。『小説月報』掲載の訳文の冒頭に「訳者記」が付されており、その中で、彼は芥川の中国旅行と『支那游記』の成立を簡単に紹介した後、『支那游記』との出会いについて、次のように書いている。

上海へ行く度に必ずある知り合いの日本書店に行き、何か買う価値のある新書があるかどうかを見てくる。今度は、何冊の新書を買ひ、店を出ようとするところ、書店の主人は突然この本を指さして、「先生、貴方はこの本に興味を感じないかもしれないが、最近日本ではよく売れている。その中に貴国への皮肉が結構多い」と声をかけてくれた。そこで、この本を買ひ添え、上海から寧波への船の中で目を通した。

確かに本の中に皮肉が随所見える。しかし公正に言えば、そもそも国内の現状はその通りで、作者が故意な誇張を妄りに加えていない。たとえ作者が私の眼前にいても、自分の国を弁護することができず、ただ、国民の一人一人に皆この本を読んで、彼の観察を鏡として自分の容貌がどんなものなのかを見て欲しくてたまらなかつた。こう考えると、本の中の特に紹介してみたい一部分を訳出し、書店の主人の言葉を借りて、「貴方はこの本に興味を感じないかもしれないが、日本では最近よく売れて

いる。その中に貴国への皮肉が結構多い」と、謹んで国民に告げたいと思う。

芥川氏は日本で指折りの作家である（その作品、例えば鼻、羅生門など既に周作人氏によって訳出されている）。その観察と描写は、言うまでもなく全て文芸作家の目からのもので、他の実業か政治の観点をを用いる何かの考察観光団の場合と違う。

次節で詳説するように、「鼻」も「羅生門」も魯迅が訳したもので、周作人訳とするのはあくまで夏丏尊の誤解でしかなかった。これを除けば、右の解説に、翻訳の目的や作品の評価を含め、『支那遊記』の訳出に関する一連の事実がうかがわれる。

まず、「上海へ行く度」とは、「上海から寧波への船」とあるから、寧波から行くことが分かる。前述のように、「訳者記」の日付が二五年十二月となっている。しかし、『支那遊記』が同年十一月三日に刊行されたので、夏丏尊が上海の「日本書店」でこれを手に入れたのは、早くとも十一月の中旬頃になってしまいうだろう。ついでに記せば、魯迅が上海でこの本を購入したのは翌年四月十七日のことであった。とすれば、本の入手と訳了の具体的な時間が確定し得ないが、その間にせいぜい一カ月位しかなかったことは確かである。恐らく上海で入手した本を帰りの船中で読んでこれにうたれた夏丏尊は、寧波到着後まもなくその翻訳に着手したのだろうと推定される。こうした経緯を見ると訳者がどれほどこの作品に惹かれていたかは自明のである。

次に、「ある知り合いの日本書店」とは、上海内山書店のことを指すであろう。内山完造の回想によれば、「それでも私には数人の老朋友はいる。しかもそれはことごとく本屋という私の商売上のお客様であった人が、十年、二十年、三十年の長いお付き合いから、自然に知らず知らずの間になった文字通りの老朋友である」(2)という。魯迅や郭沫若はいうまでもなく、「数人の老朋友」の中に夏丏尊も入っている。しかも「三十年の知己」として内山夫婦との交友は正に「生死の交」といえる。例えば一九四三年十二月、夏丏尊が上海の日本憲兵隊本部に拉致された時、内山は憲兵隊へ釈放交渉に出かけ、彼を救出する為に奔走した。一方、一九四五年一月、美喜夫人が上海で亡くなった。市内の万国公墓に葬られた彼女の墓碑銘を撰したのは夏丏尊である。これらの事実が悉く「三十年」の歲月

にわたる二人の友情を語っているが、内山書店における『支那遊記』をめぐる二人の対話もその中の一幕になるはずである。そして、「訳者記」の解説に示されているように、まず「この本は……日本ではよく売れている。その中に、貴国への皮肉が結構多い」という内山からの一言で、夏丐尊は『支那遊記』と出会ったのである。一方、『支那遊記』の紹介に当たって、夏はその一言を借りて「国民に告げたい」と述べている。内山の発言が翻訳のモチーフにつながっていくことは明らかである。この意味で、確かに内山も『支那遊記』の訳出にかかわった、少なくともそのきっかけを作ったといえよう。

ところで、問題は『支那遊記』の評価である。これを読んで、「確かに皮肉が随所見える」との感想をもった夏丐尊は、その「皮肉」を広く国民にも伝えようとして翻訳に取り組んだらしい。とすれば、「皮肉」が一つのポイントとして、これを「国内の現状はその通り」と認めたことは、作品の評価に関わる重要な前提となる。「訳者記」の見解を整理してみると、だいたい次のようになる。まず、作者が「故意な誇張を妄りに加えていない。そして、従来の政治か実業の観点と区別すべき「文芸作家の目から」見たもので、その「観察」を国民の自己省察の「鏡」にすることができる。それぞれ描写の客観性、視角の独自性、観察の鋭敏性において作者の姿勢と才能を肯定し、『支那遊記』を評価しているが、その中に、特に注目しておきたいのは、「皮肉の多い」作品の世界を国民の「鏡」とする意識である。つまり、夏丐尊は中国への「皮肉」を事実、現状どおりのものと受け止める、そこから中国社会の現状を照射する外光を求めたのである。これこそ、彼の『支那遊記』に寄せる思いであり、翻訳の目的である。こうした姿勢が当時の知識人の良識を代表しているといえるが、と同時に『支那遊記』自体が「鏡」としての要素を備えていることも見逃せない。この点について、さらに魯迅の言及を見てみよう。

作家孫席珍氏の伝えるところによると、「かつて魯迅は友人にそれ（『支那遊記』）を實によい文章だと誉めたことがある。そして、我々中国人は昔夜郎自大だったが、後は自分で自分を欺くようになる。まるで阿Q（小説「阿Q正伝」の主人公）が頭上の癩を忌み言葉とする如く、他人の本心からともないお世辞を聞くのが好きで、他人がわれわれの病

弊を指摘するのは最も嫌いである。だから、芥川のような誠実な友達が来てわれわれを刺激してくれることは全く必要である。そうすると、頭が醒めるかも知れないと語った」(3) という。孫席珍が北方左翼作家連盟初期の中心メンバー、『晨报副刊』の校正者、『京報』副刊の『文学週刊』の編集者として魯迅と付きあっていた人物なので、彼の話は体験談として概ね信用できると思う。一方、『魯迅日記』の一九二六年四月十七日付の記事に『支那遊記』購入の記録があり、魯迅がこれを読んだことは間違いない。「誠実な友達」という評価について詳しい考察は次節に譲る。但し、『支那遊記』を「いい文章」と誉め、そこから国民の覚醒を促す刺激を求める姿勢は、「鏡」とする夏丐尊の意識と期せずして一致するものである。このように、「皮肉の多い」『支那遊記』に「鏡」ないしは刺激を求めるところを見れば、何故『支那遊記』が注目されていたのか、その理由は多少明らかになってくるだろう。

ところで、前にふれたように、『小説月報』掲載の訳文は『支那遊記』の中の一部である。翻訳に際して、当然のことながら、取捨選択が行われていたはずである。一体、訳者の「紹介してみたい」記事はどんな記事なのか、この問題をもって初出の構成を調べてみた。選ばれたのは『上海遊記』の「第一瞥」「城内」(上、中、下)、「舞台」、「章炳麟」、「鄭孝胥」、「南国美人」、「江南遊記」の「車中」、「西湖」(一〜六)、「蘇州城内」(一〜三)、「南京」(上)、『長江遊記』の「蕪湖」、「北京日記抄」の「雍和宮」、「辜鴻銘」、「十利海」などの記事である。一部の内容が省略された記事もあるので、分量的には全体の半分弱を占めている。このような構成を見ると、幾つか留意すべきことがある。まず、『支那遊記』には全部で四人の会見記事が出ているが、訳出されたのは三人のみである。勿論、こうした選択取捨が夏丐尊の好尚に係わっているに違いない。しかし、抜けているのが社会革命を主張する李人傑の記事のみという点を重視すれば、その裏にやはり何か忌避すべきことがあったのではないかと推察される。二章において、李人傑の正体に関する芥川の操作を論証している。訳文におけるその会見記事の欠落は、少なくともそれを裏づける一つの傍証となる。

次に、「蕪湖」の訳出である。目を通しただけでも気付くように、『支那遊記』一巻の中で、「不快」の体験が一番多く見えるのは『長江遊記』である。また『長江遊記』の中で、最たるのは「蕪湖」である。この記事の前半では俗悪な景色と退屈な西村との付き合いに飽きた心情が描かれている。「私は西村に日本語を教へにわざわざ渡来した次第でもないから、仏頂面をして見せたがり、何とも答えずに歩き続けた」と告白するように、「つまらない所」に身を置きつつ、「日本語は甚未熟」な西村を相手にすることは芥川の神経をかなり尖らせたようである。こうした状態が続くなかに、「支那に対する私の嫌悪」は徐々にエスカレートし、ついに「莫迦莫迦しい程熱心に現代の支那の悪口をい」う後半に至ったのである。「現代の支那に何があるか？政治、学問、経済、芸術、悉墮落してゐるではないか？」云々とする感想は、『支那遊記』の中で最も辛辣な「悪口」になる。しかし、夏丐尊は意識的に前半の西村との齟齬を描く部分をカットして、ただ蕪湖の印象と後半の「悪口」のみを訳出している。このような選択取捨は、明白に「特に紹介してみたい」ものの内実を示していると同時に、その背後にある訳者の「鏡」を求める意識をもうかがわせる。恐らく、「悪口」であるほど「鏡」になるという認識こそ「蕪湖」の訳出に直結するものであろう。

以上、見てきたように、『支那遊記』を「鏡」ないしは「葉」とする以上、たとえ「文芸作家の目から」との指摘があっても、評価の基軸が多少作者の立場、姿勢へ傾斜していくことになる。この傾向性は、時代状況や評者の立場などを考慮に入れば、別に不思議なことではない。それによって、却って『支那遊記』の性格の一面が照射されているとも言える。少なくとも『支那遊記』を自分の「ジャーナリスト的才能」の産物だとする芥川の主張が決して妄りな自負でないことは、以上の考察を通して察知し得る。とすれば、芥川の見る対象となった当時の中国の知識人の受け止めた『支那遊記』と、「新聞が、もしくは新聞の読者が期待したかも知れぬような、中国の現在や将来を深く洞察し得たものではない」(4)とか、「生きた中国はみていない。(中略)一種のエキチズムをみている」(5)とか「皮膚感覚にとどまる」(6)とかいう、日本の評者たちの見た『支那遊記』との間に、

相当の落差があると言わざるを得ない。この落差の裏側には時代の落差、立場の相違があったにもかかわらず、夏丐尊や魯迅の目から見ることに、確かに『支那遊記』の見落とされている一面——その現実性と鋭敏性がクローズ・アップされていると言える。

付け加えておくと、北京で出版される雑誌『読書』一九八九年七月、八月合刊号に「怪文人辜鴻銘」と題した随筆が掲載されている。作者の興鐘は長い間関心を持ち続ける辜鴻銘との出会いを回想して、「私が初めて辜鴻銘という怪人の存在を知ったのは、通県の師範学校で学ぶ頃だった。『芥川龍之介集』（筆者注 夏丐尊編）を読んで、所収の「中国遊記」の中に辜鴻銘との会見を記す一節がある。作者が辜に才能実学があるのに、何故世事を問わないかと聞いたが、答える辜の英語が早口なので、彼の聞き取りはついていかなかった。そこで、辜は唾をつけて卓上に「老」という字を連書した。それ以来、この怪人に関する資料に気を配るようになった」と書いている。「唾をつけて」とは作者の記憶違いだが、芥川筆下の辜鴻銘の姿が彼に相当深い印象を残したのは確かである。日本の読者向けの中国紀行がユニークな学者に対する一人の中国青年の半世紀にわたる強い関心を喚起した。この事実は辜鴻銘の風貌を活写した芥川の「才能」とともに、『支那遊記』の生命力を如実に語っているのではないか。

第二節 魯迅と「鼻」「羅生門」

本節では、主として「鼻」と「羅生門」の翻訳、紹介を中心に、魯迅の見た芥川像及び同時代の作家としての二人の関わりを考察しようとする。が、その導入部として、まず前節で触れた「誠実な友達」の問題について考えてみたいと思う。

魯迅は「灯下漫筆」（一九二五、五）の中で、「外国人の誰であれ、宴会に陪席する資格をもつに至った今、われわれに代わって中国の現状を呪詛するものがあるとすれば、これぞ真の良心をもった佩服すべき人物なのである。」と書いている。これを読めば、彼は何故「皮肉の多い」『支那遊記』を誉め、作者の芥川を「誠実な友達」としたのか、その

理由が大体分かるだろう。但し、魯迅が「呪詛」を求めていると同時に「賛美」の声を憎んでいることにも留意しておきたい。『象牙の塔を出て』後記（一九二四、六）に、「私は義和団事変のとき外国人の大半が中国の悪口を言っていたのを覚えている。いまでは彼らが中国の伝統文明を賛美しているのをしきりに耳にする。中国が彼らの恣意な享樂の樂土となる 때가、そこまで来ているかのようである。私はこうした賛美の声を憎まずにはいられない」とあるように、「呪詛」への称賛と「賛美」への憎悪が彼の中に同時存在するものである。基本的に中国の文明批判にかかわる問題であるが、「賛美の声」と「享樂の樂土」との相関関係の別扱は、容易に「螢の幼虫は蝸牛を食ふ時全然蝸牛を殺してしまはぬ。いつも新しい肉を食ふ為に蝸牛を麻痺させてしまふだけである。我日本帝国を始め、列強の支那に対する態度は畢竟この蝸牛に対する螢の態度と選ぶ所はない」（『侏儒の言葉』「支那」）という、中国の現状に関する芥川の認識を想起させる。両方をつき合わせてみると、「賛美の声」は列強が「いつも新しい肉を食ふ為に」——「享樂の樂土」を作る為に、中国という「蝸牛を麻痺させてしまふ」麻醉剤に過ぎないと、言い変えることもできよう。「賛美」への警戒と「麻痺」への照明、二人の知性がここで重なっているが、これは偶然のことではあるまい。

前掲後記の引用は「しかし最も幸せなことは、まことに旅人となるのが一番である。私は以前、日本に住んでいたとき、春に上野の桜を見、冬に松島に松と雪を見にいったことがあるが、ついぞ作者（注 厨川白村）が並べたてているような厭わしさを感じたことはない。（中略）だが、残念なことに、帰国して以来、そうした超然たる心境は完全に失くなってしまった」と続く。ここで、魯迅は、帰国後の立場の改変によって、白村の日本文明批判を理解するようになると同時に、自国の現状をもはや「超然たる心境」で見えていないことを明らかにしている。これに対して芥川の場合はどうか。中国旅行で「場違ひの西洋」を含む「現代の支那」の「墮落」と共に、「国民は老若を問わず、太平樂ばかり唱へてゐる」という「国民的腐敗を目撃し」（『長江遊記』「蕪湖」）た彼にとって、上述の認識が必至のものであろう。だが、列強の「麻痺」術の告発はともかく、「国民的腐

敗」の蔓延する「支那を愛したいにしても愛し得ない」と言明しつつ、「いや、支那人自身にしても、心さへ昏んでいないとすれば、我々一介の旅客よりも、もっと嫌悪に堪へない筈である」と痛切に訴えるところに、中国の現状を「超然たる心境」で見つらぬ芥川が見えてくる。中国の現実に向かう姿勢——「嫌悪に堪へない」点では魯迅と芥川が共通するが、旅人として二人が異なる。恐らく自ら「幸せ」な旅人となる特権を放棄して中国の「国民的腐敗」を呪詛する「一介の旅客」の姿にこそ、魯迅は「誠実な友達」を見出したのであろう。とすれば、「誠実な友達」という言葉はもはや文学の限界を越えて、作家の人格への評価と見てもよい。そして、亡くなったこの「友達」を偲んで、魯迅は自ら編集を担当する『文芸研究』の創刊号（一九三〇、二）に、友人に頼んで作ってもらった石刻の芥川像を、ゴリーキー、ドストエフスキの像とともに載せたのである。

ところで、魯迅と芥川との関わりは『支那遊記』に始まったものではなかった。前章でも触れたように、中国旅行中の芥川がまだ上海辺りにいたころ、その来訪を知った魯迅は、「鼻」を訳出し、四月三十日付の「訳者識」を付して五月十一日と十三日の『晨报』第七面に発表し、翌月、さらに「羅生門」を訳出し、芥川が北京に到着してまもない六月十四日と十七日の『晨报』第七面に、六月八日付の「訳者識」を付して発表した。両作とも後、周作人編となる『現代日本小説集』（上海商務印書館 一九二三、六）に収められた。そもそも『現代日本小説集』の企画が二一年一月頃からあったもので、「鼻」も「羅生門」もこの企画の為に選定された作品であることは、魯迅と周作人と、周作人と胡適との往復書簡で確認される。ただ、訳文発表の時間は明らかに芥川の来訪に合わせたものである。この点から、確かに『晨报』掲載の「鼻」と「羅生門」に芥川を歓迎する姿勢が示されているといえる。ところが、芥川が北京で魯迅に会わなかった。前章で紹介したものが、天津で出版された日本語雑誌『日華公論』第八卷第八号に「芸術家の眼に映じた支那の印象 芥川龍之介氏談」と題した談話記事が掲載されている。その中で、芥川は北京での人物会見に言及して、「周作人は病気の為め西山へ静養に行つて居るので遂に合ひませんでした」(8)という。周作人には都合で会えなかったが、兄の魯迅には会えるのに会っ

ていない。これは何故なのだろうかというところ、現在の段階では、恐らく当時は北京大学教授周作人の方が教育部検事魯迅よりずっと有名であったからとしか答えを導き出せないであろう。会わなかったことはほぼ事実であるが、二人に深い関わりがあったことは見逃してはならない。まず、『晨報』掲載の魯迅の訳文のうち、「羅生門」は芥川の眼にふれてきた。このことは、北京で出版された日本語の週刊誌『北京週報』八十一号（一九二三年九月二十三日刊）に掲載された『現代日本小説集』の書評の中で、作者の丸山昏迷が次のように言及している。

更に魯迅氏の譯筆の優れてゐることもまた人々が知つてゐるが、一昨年芥川龍之介氏が來遊してゐた當時、同氏の羅生門の譯文が晨報に掲載されてゐたが、氏はそれを讀んで、曾つて上海の誰かが一度譯したことがあつたが、その譯文には自分の心持が殆んど現はれてゐなかつたが、これには自分の心地がはつきりと現れてゐると云つて喜び驚いてゐたことなどがある。

「自分の心地がはつきりと現れてゐる」とは、単に魯迅の訳筆への評価だけでなく、自作のよき理解者を得た時の喜びの声とも聞えよう。本来、「上海の誰かが」訳した「羅生門」と魯迅訳「羅生門」との比較を通して芥川の「心地」を探るべきであるが、前者が見つかからないので、ほかの機会に譲るしかない。但し、これに関連して喜びの発言をもう少し吟味する必要があると思う。別に芥川の訳文を読む能力を疑うわけではない。後掲「日本小説の支那訳」において、彼が『現代日本小説集』を紹介して編者「周作人の序文」を引いているが、原文と照合してみたら殆ど適訳であることが分かる。これは幼時から漢文を学び、中国文学を愛読した芥川にしてむしろ自然な成り行きである。問題は「譯文」の方にある。つまり、芥川の目に触れたのは『晨報』掲載の「羅生門」である以上、いうところの「譯文」の中に冒頭の「訳者付記」も含まれているはずである。なお、作者の「心地」の伝達といえば、後者より、むしろ訳者の見解を示す前者の方がより直接である。従つて、「譯文」はともかく、ここで、まず「訳者付記」に注目しておきたい。

「訳者付記」は「芥川氏の作品は、私が以前紹介したことがある。この歴史的小説（決

して歴史小説ではない)も彼の傑作といえる。昔の事実をとり、新たな生命を注ぎ込んでいるから現代人との関係が生まれるのである。……と書き出されている。「鼻」と「羅生門」を歴史小説と区別して、「歴史的小説」とする指摘を含め、こうした見解はまず芥川の「心地」を表しているといえよう。芥川自身「鼻」を発表した時点で既に「あれを単なる歴史小説の仲間入をさせられてはたまらない」(『新思潮』大五、二)と声明しており、自作を既存の歴史小説と区別していた。そして、中国旅行の翌年に発表した『澄江堂雜記』(『新潮』大十一、四)にそれぞれ「歴史小説」と「昔」と題した章を設けて、自身の作品をも含めて日本の歴史小説のほとんどが「古人の心に、今人の心と共通する、云はばヒュマンな閃きを捉へ、手取り早い作品ばかり」だとの自覚を示しつつ、「不自然の障害を避ける為に舞台を昔に求めたのである。(中略)所謂歴史小説とはどんな意味に於ても『昔』の再現を目的にしてゐない」と、鷗外の「歴史其俚」タイプの歴史小説と自作との違いを明確にしている。「古人の心に、今人の心と共通する」という自覚に、「現代人との関係」を指摘する魯迅の評が通じるものである。のみならず、「羅生門」など初期のいわゆる王朝物を初めとする「昔」に材料をとった作品群が、「歴史小説の概念を厳密にとれば、本来の歴史小説の名に値しないもののみである」(7)という見解は、現在、すでに定説化している。これによって、魯迅の指摘の妥当性が裏づけられることはいうまでもなく、「『羅生門』は歴史小説である」(「芥川龍之介を論ず」『新潮』大六、一)とする加藤武雄などの同時代評と比べても、より芥川の「心地」に近いと言えよう。

こうして見てくると、「譯文」のみならず、もう一つの同時代評として、大正十年当時の魯迅の指摘も芥川の「心地」に通ずるものであることが分かる。但し、「鼻」と「羅生門」が『現代日本小説集』に収められた時、初出の「訳者付記」は収録されなかった。その代わりに、『現代日本小説集』の付録として、次のような作家紹介が付されている。「訳者付記」と大きな出入りがないものの、多少改筆があったところに注目すべきである。

彼の作品にとられている主題で最も多いものは希望が達せられた後の不安か、あるいはいま正に不安におののいている時の心情である。彼はまた古い材料を多用し、と

きには物語の翻訳に近くなっている。だが、昔のことを繰り返すのは単なる好奇心だけからではなく、より深い根拠に基づいてのことである。彼はその材料に含まれている昔の人々の生活から、自分の心情にぴったりし、それに触れ得る何物かを見出そうとする。だから、昔の物語は彼によって書き改められると、新たな生命が注ぎ込まれ現代人と関係が生じてくる。(下略)

「希望が達せられた後の不安」とは、まず「鼻」の「主題」を指すことが「鼻」の「訳者付記」で判る。その中で、魯迅は「芥川氏に不満なのは、およそ次の二つの理由からである。一つは古い材料を多用し、ときには物語の翻訳に近いこと。一つは手慣れた感じがあまりにもあり過ぎて、読者がなかなか面白いとは思わないことである」と指摘する。だが、右の作家紹介において、彼は「二つの理由」の中の前者しかとり上げず、しかも「だが、昔のことを繰り返すのは単なる好奇心だけからではなく、……」云々とする解説を加えて、まるで芥川を弁護するかのように彼なりの理解を示している。

この紹介を芥川がどう受け止めていたのかはまた興味深い問題である。「日本小説の支那訳」(『新潮』大十四、三)という小文のなかで、芥川は『現代日本小説集』を紹介して、「翻訳は、僕自身の作品に徴すれば、中々正確に訳してある。その上、地名、官名、道具の名等にはちやんと注釈をほどこしてある」とし、そして、武者小路実篤の紹介をとりあげ、「巻末には各作家に関する短い紹介を付録として添へてある。これも先づ要領を得てゐると言わなければならぬ」と評する。そもそも人のことを例に挙げるのは単に自分で自分の紹介を云々する不都合を避けるためで、「各作家」の中に当然のことながら彼自身が含まれている。「正確に訳してある」「要領を得てゐる」と、前掲「心地」の発言に加わって、ここでも、芥川は己の文学に関する魯迅の理解を是認している。

もう一方、「鼻」と「羅生門」の翻訳を始発とする芥川文学への理解は、魯迅自身の創作活動にも濃い影を落としている。「羅生門」を「歴史的小説」と規定する魯迅は、その翌年(一九二二)の冬、「古代の伝説」に取材した小説「補天」(当初は「不周山」と題す)を書いた。これに同じ「古代の伝説など」に取材した他の七篇を加え、序言を付し、

『故事新編』（一九三六、一、上海文化生活出版社）と題して刊行する。彼の第五創作集最後の創作集であるが、材源は古典として確立しているものから、ほとんど散佚した説話等広い範囲にわたっている。では、何故「古代」に目を向けるようになったのか。『故事新編』の序言で、その理由が、「古代からも現代からも材料をとって短編小説を書こうと思った」、「現在のことに考えを向けたくなかった」としか言明されていないが、序言の中の「歴史小説」への言及や自作の解説を見れば、恐らく芥川と無関係ではないと推測される。「歴史小説」については、こう考えるのである。広く文献をあさり、言うことに一々根拠をもって書かれた作品は、たとえ『教授小説』と非難するものがあるとしても、じつは構成の至難な作品である」と魯迅が述べている。「教授小説」とは歴史の教材にも充てられるような、いわば「歴史其俚」の小説のことを指すものであろう。これに対して、彼は自作を「わずかばかり種を見つけ、勝手な潤色をほどこし、一篇をまとめ上げる」ものとして、「歴史小説」との区別を明確にするのである。こうした位置付けは芥川のいう「ヒュマンな閃きを捉へた、手取り早い作品」を想起させるだけでなく、これに関連して、「いくらか古典に根拠をおいているものもあるが、単なる出まかせの造りごともある」というところに、典拠によりつつ典拠にこだわらない創作の姿勢もうかがえる。こうしてみると、少なくとも『故事新編』の諸作があくまで「羅生門」と同じく「歴史的小説」として書かれたものであることがいえるし、『故事新編』の創作に当って、魯迅が「羅生門」や「鼻」などを強く意識していた可能性は十分考えられる。

さらに、創作の動機と目的を見てみよう。例えば「『女渦、石を煉って天を補う』という神話に取材して手初めに試作した」「補天」については、序言に「単にフロイト説をもつて想像——人間と文学との——起源を解釈しようとしたに過ぎなかった」とあるようにここでも、「昔のことを繰り返すのは単なる好奇心だけからではなく、より深い根拠に基づいてのことである」といえよう。換言すれば、魯迅にとって「故事」は芥川の場合と同様、ある「テエマを芸術的にもっとも力強く表現する為」の借景に過ぎず、力点があくまで「新編」に置かれている。そしてその「故事」が「書き改められると、新たな生命が注

ぎ込まれ、現代人と関係が生じてくる」ということになる。このように、芥川の「歴史的小説」への評価が自作の解説にも適用できるところに、『故事新編』の成立における芥川の影響を見ることができないのだろうか。ちなみに、『故事新編』の「故事」は、右の「補天」は勿論のことで、『淮南子』に材料をとった「奔月」や『列異傳』、『搜神記』に材料をとった「鑄劍」などを読めば気付くように、悉く「異常な事件」の類に属するものである。「異常な事件」への執着という点でも魯迅が芥川と共通する。勿論「現在のこと」に考えを向けたくなかった」という心境は魯迅の内面の問題として、その形成に深い原因があるわけである。だが、「鼻」と「羅生門」の執筆動機へ言及して「自分は半年ばかり前から悪くこだはった恋愛問題の影響で、獨りになると気が沈んだから、その反対になる可く現状と懸け離れた、なる可く愉快な小説が書きたかった。そこでとりあへず先、今昔物語から材料を取って、この二つの短篇を書いた」という芥川の言及を想起すれば、実は執筆時の二人の内面の状況も類似している。

「異常な事件」への執着は、同じ短編小説作家としての二人の資質ないし方法の近接を見せしめる。が、「なるべく現状と懸け離れた」とか、「現在のことに考えを向けたくなかった」とかいう心境は、創作のモチーフとして、現実を距離をおいて眺めるための選択で、決して現実への疎遠を意味するものではなかった。この意味で、魯迅の指摘した「新たな生命」の注入、「現代人との関係」に芥川の「歴史的小説」の特質を見ることが十分できると思う。かつて竹内好氏は「魯迅と芥川龍之介は、歩んだ道はまるきり異っているが、しみいるような孤独感を抱いていた点は、共通である」⁽⁹⁾と指摘する。「孤独感」の内実にふれられていないが、極端に言えば、確かに「現代」に生きる人間として、「現代」を「歴史」という借景に頼って表現せねばならない境地の裏側に、作家の「孤独感」が見て取られる。但し、二人の共通点を考えるとき、「孤独感」と表裏に、東洋の伝統と西洋の近代を領略した知的批判精神も忘れてはならない。

第三節 『小説月報』の芥川特集

魯迅訳「羅生門」「鼻」を嚆矢とした中国における芥川文学の翻訳、紹介はその後、重心が上海へ移った。作品の主要な掲載誌には『小説月報』がある。

『小説月報』は一九一〇（明治四五）年七月に創刊された、上海商務印書館発行の月刊文学雑誌である。前期の本誌が全体としては、鴛鴦蝴蝶派、（礼拝六）派（戯作文学）の主要文学雑誌たる性格を色濃く帯びていたが、二一年一月、北京で文学研究会が結成されると、十二巻一号から同会の機関誌となり、茅盾が主編となった。文学研究会の機関誌として刷新された『小説月報』は創作、近代批評の確立、写実主義的文学を重視した海外新文学の多面的な紹介、翻訳、文学理論の導入、文学史の研究、さらに中国旧文学の再評価など、新文学の当面する課題を多岐にわたって精力的に追求し、二〇年代における中国近代文学の形成に大きな役割を果たした。

こういう性格をもつ文学誌として、かつて「山鳴」や「支那遊記」などを掲載した『小説月報』は、第十八巻第九号（一九二七、九）の誌上に、作家紹介、略年譜を付けてそれぞれ「芥川龍之介創作十篇」、「芥川龍之介小品四篇」、「芥川龍之介雜著兩種」との分類のもとで、芥川作品十六篇を一挙に掲載している。別に「タゴール号」などのように表紙に特集号と明記していないものの、茅盾以下の執筆者による三篇の創作を除けば、全部芥川作品であり、表紙には芥川の像とその遺墨が掲げられているので、実質上芥川特集号、精確に言えば、芥川追悼号として扱われていると見てもよい。ちなみに、『小説月報』は第十三巻第一号から「文学者紹介」の欄を設けて、外国の有名な文学者を何篇かの文章を組んで多角度で紹介している。特集号を含め、このような形で紹介された作家がドストエフスキー、タゴール、ツルゲネーフ、フランス、モーパッサンなど総勢十八名に上っているが、日本の作家として中に入っているのは芥川のみである。このことはおおよそ自殺による死と無関係ではあるまい。しかし、その死の中国文壇へ与えた衝撃ぶりから見れば、また一つの必然とも言えるように思われる。

「芥川の死が報じられた時には、支那の文壇は深く哀悼の意を表し、氏の生涯及作品に関する紹介や回想の文章を諸雑誌に載せた。当時「小説月報」が巻頭に掲げた氏の横顔と自筆の『人生は落丁の多い書物のようなものだ』といふあの警句の写真は今も私の脳裏に焼付けられてゐる」⁽¹⁰⁾というのは、中国文学者辛島驥氏の回想である。芥川の死が隣国の文壇にこれほどの衝撃を与えたのは突然の自殺と無関係ではないが、と同時に彼が当時の中国で最も注目されていた日本作家の一人であることも原因の一つにならう。当事者の証言として特集の訳者の一人である謝六逸は、「宏徒」という筆名で訳した「僑語集」(「侏儒の言葉」ほか)の訳者記で、芥川の自殺を知った時の体験を次のように書き止めている。ある暑い午後、オフィスで休憩をしているところ、「日本電波通信社の通信稿が届いてきた。封を切って一枚目の紙を見ると、思いがけなく目に入ったのは文学家芥川龍之介自殺という一行の大きな字である。まさかと信じ難くてただ呆れていた。しばらくして嘆き出したが、沈黙の時間が十分以上だった」と。衝撃の瞬間が生々しく伝えられている。

日本に留学して早稲田大学を卒業した謝六逸は、帰国後、高校の教員や商務印書館の編集者をへて上海復旦大学の教授となり、同大学で日本文学を講じて有名である。その著作に「西洋小説発達史」、「日本文学」、「日本文学史」、「小説概論」、「新聞学概論」などあり、日本文学の翻訳は芥川を始め、志賀直哉、佐藤春夫、加藤武雄、島崎藤村などにも及んでいる。このように、日本文学の有力な紹介者、研究者としての背景があつてこそ、芥川の自殺に受けた衝撃が人並み以上強かつたかも知れない。沈黙と嘆息の後、彼はまた「芥川氏との面会が一回に留まらず、彼の瘦せた青白き顔、細長くて鬢にまで伸びる眉、頭一面の濃髪、齒切れのよい東京弁などは永遠に忘れられない。彼の作品は内容が非常に奇抜峻峭で、表現がよく切瑳琢磨されて常に日本語の絶妙を感じさせてる。だが、一世の鬼才、東方のアラン・ポオ (Allan Poe) の芸術はこれから絶響となってしまう」と書いている。帰国の時間などからして芥川との面会は留学時代のことと推定される。人間芥川への愛着を語る「永遠に忘れられない」印象に対して、「東方のアラン・ポオ」は文学を通じて築いた芥川像にほかならない。堀辰雄の言によれば、芥川が「僕にもっとも影響

をあたえたのはポオとポオドレールだ。いい影響も悪い影響もあったろうが」と語ったという。確かに芥川の全著作を通してポオに関する言及は二十回以上に及んでいて、重要な資料に大正十年東京帝大で行った講演「短篇作家としてのポオ」と、昭和二年五月、新潟高等学校で行った講演「ポオの一面」があり、ポオが彼の愛好した作家の一人であったことは疑えない。謝は芥川とポオを重ねて見ただけで詳しいことを述べていないが、「訳者記」の僅かな言及から、少なくとも奇抜な内容と表現の完璧を求める精神——「作品の完成を期せねばならぬ」芸術観への評価に、ポオとの一致が見出される。

以上は一人の中国の知識人が見た芥川の生と死である。でも、芥川に面会したことのあつる者がやはり少数で、より多くの人々はその文学を通して自分なりの芥川像を描くしかない。特集の冒頭の作家紹介の執筆者鄭心南はその一人である。鄭心南も日本留学の経験者である。但し、理論化学を専攻し、九州帝国大学理学科を卒業した彼は、どちらかというとな文学に縁の遠い人間であり、日本文学の翻訳も当面の特集に出る「南京の基督」と「開化の殺人」（共訳）しか見当らない。では、このような彼が何故作家紹介を執筆することになったのか。その経緯が不明だが、可能性としては、恐らく『小説月報』を発行する商務印書館内の日本留学組の大先輩として、突然死報が伝えられた芥川を追悼する特集の編集に当たった彼が、より適当な執筆者が見つからない状況の中に、一応編集部からの立場で自ら筆を取るに至ったのだろう、と考えられる。だとすれば、作家紹介は一種芥川への共同理解の性格を有するものと受け止めてもよいように思われる。

作家紹介は、大体芥川的位置付け、特集所収作品の解説、自殺の原因の紹介との三つの内容に分けられる。その中で、特に注目しておきたいのは作品の解説である。「芥川の作品はよく人間の心理を描く。例えば最も有名な『地獄変』は画師の残忍と大殿の残酷を描き、読者をぞっとさせる。『南京の基督』は信者の娼婦がいかに信仰心で生理上の苦痛を超克するのを描き、『開化の殺人』は失恋した男がいかに嫉妬心から自殺に至るかの過程を描く。（中略）芸術上の表現になると、正に諧謔と機知に富むものといえる。自分の影を妻の恋人と見做し、自ら吹いたホラを本当の事実だと疑い、地獄に落ちたモデルが自分

の最愛の娘であり、人間を苦難から救う基督が無頼の化身である。(中略) 擲揄の手法が巧みですがに夏目漱石の高足である。そして、『河童』の一篇に至って現世の芸術、哲学、法律、倫理、習慣などへの嘲弄は存分に發揮されており、しかも諧謔があっても虚妄に走らず、滑稽があっても下品に陥らない。鏡花縁や廣陵潮と比較すれば芥川氏の価値を知ることができる」とあるように、彼は個々の作品の理解を踏まえてよく人間の心理を描く芥川文学の方法上の特徴を「諧謔」と「擲揄」とする。就中、河童の解説が、「鼻」の訳者付記で「作中の滑稽味が溢れ過ぎているところはあがあるが、中国のいわゆる滑稽小説とくらべてみて、実に上品なものである」と評する魯迅の見解を想起させるので、こうした捉え方は普遍性のあるものとして注目すべきである。「下品に陥らない」、「上品」な「滑稽」という評価が方法の特徴だけでなく、作家の資質の発見にもつながるが、中国の小説と比較する上での結論であることは忘れてはならない。中国文学との比較を通して芥川文学を捉える意識は、自ずから比較を可能にする両者の関連性を物語っている。

さらに、鄭は芥川文学の題材の源を「①日本の歴史、②宗教上の伝説、③中国の故事と異聞、④現実社会の材料」と分類した上、「その中で、我が国に関する題材が実は大きな一部分を占める。例えば『秋山図』『杜子春』(中略)などは皆我が国の材料を取ったものである。文辞の間かなりの風刺が含まれているが、これは現実の社会に対する彼の不満の現れで、われわれも常に同感をしている。従って、彼が外国人だからといって、(その風刺を)故意の軽蔑とすることはできない。況んや、自国の社会に対する彼の風刺がもっと厳しいものである」と指摘する。題材の分類で中国との関連をとりわけ強調することは、芥川との距離を縮めることになる。とすれば、「風刺」の指摘が決して偏った立場からの読みによるものではない。この点は「軽蔑」の否定からも証される。但し、この「風刺」が前の「諧謔」と「擲揄」の如く、方法の次元で捉えられていると同時に、「現実の社会に対する彼の不満の現れ」として、そこから芥川のモチーフが見出されている。このように、対社会意識を強調する評価は「同感」をもつ評者自身の立場も示しているが。一方、「軽蔑」の否定と共に、中国関連の作品に見出した「風刺」を「自国の社会」へ還元

し、普遍性の中で把握する傾向にも注意を要する。「排日」を体験した中国の読者に対して、それほどの強調が必要かも知れないが、と同時にそうした意識は訳者たちの芥川理解のバタンの一つをも示唆している。これについては、もう少し他の言及を見てみよう。

特集の翻訳にも携わって「湖南の扇」を訳した夏丕尊は、訳文の下の「訳者附志」で作品を解説して、「芥川氏は中国趣味に富むことで有名である。中国骨董の収蔵を好み、澄江堂という雅号を持ち、書籍の装丁にも中国の情趣がある。だが、彼の中国観はかなり辛辣なものであり、彼の『中国游记』はまさに皮肉が余地を残さないといえる。去年、私は既にその一部を紹介した。本篇はやはり游记の性質をもつもので、かつ多少皮肉な調子を帯びているから、続けて訳出する。／芥川の皮肉な態度は単に中国に対してそうなるのではなく、日本に対しても常に作品の中で批判を加えている。例えば『將軍』で乃木大将を皮肉り、『手巾』で日本の伝統思想を皮肉る。(下略)」と書いている。『支那游记』と同様、「湖南の扇」にも「皮肉な調子」が読み取れる指摘が注目値するが、その「態度を「日本」へ還元して捉える点は、紛れなく前掲鄭の立場と共通する。中国との関連から中国観が問われるのは当然の成行きである。重要なのは、そうして捉えられた「皮肉」が日本との対照を通して、芥川文学の特質として把握されることである。これは芥川文学を理解する一つのボタンとなっている。ただ、対象の相違こそあれ、「皮肉」の精神において『支那游记』も「將軍」も同じだという認識は、日本人の中国理解を論じて「『將軍』を描いてあれほど冷徹な批評家であり得た芥川龍之介が、『支那游记』に於て、いたずらにとぎすまされた感覚を走らせたばかりで、ついに大陸国民の苦悩を自己の問題としてとりあげ得なかった」⁽¹⁾とする武田泰淳の見方と対照的になる。『支那游记』の評価に当事者と傍観者の相違による体験的な落差が付き纏うが、「將軍」の介在はそれをさらに浮上させてくる。要するに、中国の現実の中に立って芥川文学を眺める夏丕尊は、当然その筆下の中国(『支那游记』)を日本(「將軍」)と比較する。逆に、日本の現実の中に立って芥川文学を眺める武田は「將軍」との比較で『支那游记』を裁断する。このように、立場の相違を背景とする見る視角の背反は、二人の見解の落差を決定的にするのである。

芥川の中国観及び中国との関連を取り立てて強調する意識は特集の構成にも反映されている。前述したように、特集は十六篇の作品からなる。これらの作品を題材から見てみると、随筆や現代物を除いて、『今昔物語』『宇治拾遺物語』に取材した説話物は（「地獄変」「龍」）兩篇、明治期を扱った開化期物は（「開化の殺人」「お富の貞操」「開化の良人」）三篇、中国の典籍に取材した中国物は（「小品四種」）四篇がある。後者がいずれも文字通りの小品だが、これに中国を舞台として創作された「湖南の扇」と「南京の基督」を加えると、中国関係の作品は六篇となり、全体の三分の一強を占める。こうした構成を見る限り、確かに特集の編集者が芥川と中国との関連を重視しているといえる。この傾向性は、題材の扱い方や「皮肉の態度」を含め、芥川筆下の中国がいかにか描かれているのかにまず関心の所在があることを示している。「小品四種」のような、中国の読者にとって題材的にもはや新鮮でない作品を入れたのは、正にそのためであろう。いい変えれば、それらを通して芥川のなかの「中国」を問う意識がないわけではない。一方、魯迅などの評者による中国文学との比較はまた芥川文学と中国文学との近接を示唆している。

とにかく、自殺の衝撃を背景に登場した特集に同時代の中国の知識人の芥川への思いが集約している。勿論、各人の中の芥川像が見る角度によって必ずしも一致するものではないが、その文学に「風刺」や「滑稽」を見出し、これらを「現実への不満」と相関的に捉えることによって、芥川の方法と態度を評価する点では基本的に共通する。

以上、『支那遊記』『鼻』『羅生門』の翻訳、紹介及び『小説月報』の芥川特集を中心に、それぞれの訳者あるいは評者の目を通して中国における芥川像を見てきた。『支那遊記』の評価や魯迅との関わりについて既にその節でまとめて述べた通りである。全体の考察を踏まえて次のようなことが言えると思う。まず、芥川が同時代の中国で最も注目されていた日本作家の一人である。全体的には、『支那遊記』の「皮肉」な目を含め、個々の作品に機知に富む「風刺」、「上品」な「滑稽」、鋭い人間心理の別袂を読み取り、そのモチーフを「現代人との関係」ないし「現実の社会に対する」「不満」に求める地点に、

彼の文学が把握されている。これに、表現の次元で捉えられた「諧謔」や「揶揄」の技巧と、奇抜な内容と完璧な表現を求める精神を加えると、鋭敏な感受性と意識的方法を知的批判精神で統合する作家像が自ずから浮かび上がってくるのである。但し、こうした芥川像の形成を考える時、その背後における文学研究会の存在が見逃せない。つまり、芥川文学の訳者たちは、魯迅を除いて悉く文学研究会のメンバーであり、『小説月報』はその機関誌である。このように、「人生のための芸術」を提唱し、文学の社会性を主張すること、
「写実派」「人生派」と目される文学研究会との関わりは、同時代の中国における芥川文学の位相を端的に示している。

注

- (1) 例えば谷崎潤一郎「蘇州紀行」(『中央公論』大八・二)、「秦淮の夜」(『中外』大八・二)；佐藤春夫「南方紀行」(『中央公論』大十・九、十一)などがある。
 - (2) 『花甲録』(岩波書店 昭和三五・六)
 - (3) 「魯迅と日本文学」(『魯迅研究論文集』浙江文芸出版社 一九八三・七所収)
 - (4) 吉田精一『芥川龍之介』(新潮社 昭三三・一・一五)
 - (5) 猪野謙二編『座談会 大正文学史』(岩波書店 昭四十・三)
 - (6) 内村剛介「未熟と成熟——上目づかいの『支那遊記』」(『国文学』昭五二・五)
 - (7) 海老井英次『芥川龍之介論攷——自己覚醒から解体へ——』(桜楓社 昭六三・二)
 - (8) 中島常文「芥川龍之介『支那遊記』補跋」(『滋賀大國文』第二〇号 昭五七・六)
 - (9) 『新編魯迅雜記』(勁草書房 一九七七・五)
 - (10) 「日本文学関係著作支那翻譯目錄」(『京城帝国大学創立十周年記念論文集文学篇』大阪屋號書店 昭和十一)
 - (11) 「中国の小説と日本の小説」(『文学』昭二五・十・筑摩版全集十二所収)
- 文中に引用した中国語の資料は魯迅の引用(岩波版全集による)を除いて、すべて筆者訳である。

第五章 中国旅行以後

——「馬の脚」と「湖南の扇」を中心に——

一と三章の考察に加えて、前章において『支那遊記』を始め、芥川文学を中国側から考察し、中国における芥川像を探ってきた。本章において、中国旅行以後の芥川文学を考察の対象とする。

中国旅行から戻った芥川は、大正十一年の「六の宮の姫君」(『表現』八)をもって、『今昔物語』などの説話に材料をとった歴史小説の創作に終止符をうった。歴史小説の終焉とともに、中国の典籍に取材した作品、いわゆる中国物の創作も後を絶った。これは中国旅行後の芥川文学の最も注目すべき動向であろう。しかし、中国とのかかわりはそれから断絶したわけではない。彼は、大正十四年一月一日及び二月一日発行の雑誌『新潮』第四卷第一、二号に「馬の脚」「続馬の脚」の題で小説「馬の脚」、大正十五年一月一日発行の雑誌『中央公論』に小説「湖南の扇」を発表した。両作(特に前者)とも従来、佳作から外され、閑却されているが、中国を舞台として創作された、新年号掲載の作品として、中国旅行以後の芥川の人と文学を考える上では無視できないものである。とくに『支那遊記』以外、創作としては唯一の中国土産といわれている「湖南の扇」について、芥川が執筆直後の斎藤茂吉宛書簡(大十四、十二、三一)に、自作「年末の一日」と比較して「出来損ひ」と反省しているが、それにもかかわらず、生前の最後の第八短編集(文芸春秋社出版部、昭和二、六)の名称に冠している。自分の作品を単行本名にしたのは、第一短編集『羅生門』と第二短編集『煙草と悪魔』とこの第八短編集である。この意味から、「湖南の扇」の重要性が一層注目されるべきである。本章では、「馬の脚」と「湖南の扇」を中心に、作品の成立と方法の検討、以後の作品との関連の考察を通して、中期から後期へと移行する芥川文学の一面を明らかにし、旅行以後の中国の位相を探ってみたいと思う。

第一節 「馬の脚」の成立と方法

「馬の脚」に関する従来の考察は、管見に入る限り、素材について「ゴオゴリ『鼻』からヒントを得た」(1)(吉田精一)、「芥川における『狂気』の問題を考察する際、一瞥すべき作品とも言えよう」(2)(森英一)という言及にとどまり、まとまった作品論が未だに見えない。主人公の姿に「芥川の『支那』に寄せる最後の絶望的な夢が見いだされないのであるか」(3)とする指摘があるが、やはり作品の分析を伴っていない。もとより、この作品は短編集に収められておらず、作者の言及も殆ど見当らないので、作者自身からも等閑に付されているようである。こうした状態は当然研究の現状にもつながると思われる。とはいえ、舞台が中国、主人公が日本人という設定は勿論のこと、作者が自ら初出の冒頭に「大人に読ませるお伽噺」と規定するように、「馬の脚」は、芥川の全作品の中でもかなり異色な存在といわねばならない。本節では、この異色な作品の成立について見ておこう。

忍野半三郎は北京の三菱に勤めている三十前後の会社員だが、二年前に結婚して常子という妻を得た。ところがある日、勤務中に脳溢血で頓死する。その彼がいつのまにか支那人が二人いる事務室へ出現する。そこで彼は死亡宣告を受け、足が腐敗していると云われて、無理やり、馬の脚を接着させられる。彼は「えたいの知れない幻の中を彷徨した後、やつと正気を回復した時」、寝棺の中に横たわっている。驚いた妻を始め、人々は復活したとして狂喜し、祝賀会を催した。しかし、その日から彼の不安が始まる。これは物語の発端である。忍野半三郎の設定が旅行中北京で会った山本喜誉司に負うところがある。山本は文子夫人の叔父で、三菱の社員として当時北京にいた。ちなみに、作中の「東単牌楼の社」や「徳勝門外の馬市」や「隆福寺の古本屋」などが悉く実在の場所なので、舞台の設定に旅行の経験が生かされていることは明らかである。ところが、謎の「支那人」が絡む半三郎の頓死と復活の劇は、どうやら旅行の経験とも、ゴオゴリの「鼻」とでも無関係のようである。では、この奇妙な話は一体どのように作りあげられたのか。

復活の経緯を整理してみると、大体次のようになる。自分で死んだとは全然思わず、た

だ不思議な支那人の事務室にきたのに驚いている半三郎が、そこでヘンリー・バレットという人と間違えられる。やがて「人違ひ」であることに気付いた年とった支那人は、「兎に角早く返してやり給へ」とこの世への送還を命じる、しかし、若い下役の支那人が「帳簿」で調べた結果、彼は既に三日前に死んでいて、足も腐っている。この過ちを糾すために、電報で漢口に出かけているヘンリー・バレットの脚を取り寄せようとかいう解決策が提出されたが、待っている間半三郎の胴体が腐ってしまうので、不発に終わる。窮余の策として、「人違ひ」の責任を追究された若い下役は、無理やり半三郎に馬の脚を接着し、これで、死んだ彼が復活するのである。一見荒唐無稽な作り話でしかないが、しかし、以上のような経緯は、『聊齋志異』巻一の「王蘭」の話を想起させる。

利津（山東省）の王蘭が、にわかに病んで死んだ。

閻魔王が調べなおしてみると、鬼卒が間違って引っ張ってきたのだった。その誤りを責めて、この世へ送り還させたが、屍がもう腐っていた。鬼卒は罰されるのを恐れて王にいった、「人間なのに亡者でいるのはつらいだろうが、亡者なのに仙人でいるのなら楽しいだろう？ 仮にも楽しいんなら、あなたが生きるには及ぶまい」と

王がそれもそうだというと、鬼卒はいった、「ここにさる狐がいて、金丹を煉り上げたんだ。そいつを盗んで飲めば、魂が散らずいつまでも生きていられるし、どこへでも往け、思いどおりにならぬものがない。そうなりたくはないかね？」と

王が肯うと、鬼卒は、手引きしてある広大な邸へ行った。

というのは、「王蘭」の冒頭である。見てきたように、復活の形式の相違を除けば、何かの間違いで冥土へ連れて行かれ、死んだとなること、間違いを突き止めた閻魔王が王をその世へ送り還させるが、その胴体が腐っているため、送還することが不可能であること、責任が問われる「鬼卒」がその解決策に腐心することなどで、要するに、基本的発想のみならず、設定の細部に至るまで、半三郎の頓死と復活の劇は王蘭のそれと類似する。この類似性からして、芥川が「馬の脚」の創作に際して、愛読する『聊齋志異』巻一の「王蘭」の転生譚から部分的に作品の基本的構想を得たことがほぼ確実に言えよう。おまけに、閻

魔王や鬼卒の出現によって、「支那人」の正体につきまとう謎も氷解するはずである。金丹を盗み飲んだ王蘭は、その後、仙術をもつ身となって復活する。仙術を使って金持ちの娘の難病を治療し、大金の報酬をもらうが、その金が災いのもととなり、彼はある事件に巻き込まれてしまう。これ対して、馬の脚を接着させられて復活した半三郎は、その脚のため不安と危惧の日々を強いられた末、ついに家を飛び出して失踪してしまう。このように、復活後の物語の展開が全く異なってくるが、その相違は返って芥川の関心の所在を示している。要するに、ここの復活とは単純な再生を意味するものではない。胴体が腐っていることを起因として、復活後の王蘭が人間でありながら「仙術」をもつ「鬼仙」でもある。これに倣って、復活後の半三郎も人間の胴体と馬の脚をもつ奇妙な混合体となるのである。このように、復活で二重性をもつ人間に生まれ変わるこそ、「王蘭」の転生譚の眼目であり、芥川の興味の所在である。後述するように、人間と馬との二重性に分裂した半三郎は彼にとって必要なのである。なお、「馬の脚」の構想と『聊齋志異』との関連は、中国旅行後の芥川によって、中国の古典文学が依然として彼の創作につながるものであることを物語っているのではないか。

『聊齋志異』には、類似する話として、まだ巻一の「僧葺」、巻六の「杜翁」、巻九の「遼陽軍」「郭安」などがある。いずれも死んだ人間の復活譚、転生譚を内包する話であるが、死生の間に必ず地獄を支配する閻魔王ないしこれに準ずるものが介在する。地獄にいつて死んできた人間の生前の行状や善悪を調べ、悪人を罰し、不善を防ぐ裁判官として伝えられている以上、その介在にとって、この世とあの世、現実と非現実の交錯した世界が成り立ち、復活譚や転生譚が可能となるのである、といってもよい。「馬の脚」において、芥川があえてこの閻魔王の名を出さずに謎の「支那人」を登場させ、しかも、半三郎との問答に英語を使わせるのである。この変化にかけた彼の意図について、現代人の生に合わない冥土の鬼気を薄めようするとか、神秘的でエキゾチックな雰囲気を漂わせようとするとかいうように、様々な解釈が可能であるが、そのなかで、ただ一つ確実にいえるのは、その変化によって、芥川が想像の自由を獲得したここであろう。もう一つの改変――

馬の脚の接着はこれを裏づけることになる。馬の脚という設定が想像の産物にはかならないが、その奇抜さと空想性は『聊斎志異』と無関係ではあるまい。

前述のように、初出の冒頭に「『馬の脚』は小説ではない。『大人に読ませるお伽噺』である」とある。この作者による規定は自ずから作品の方法と構造を示唆している。お伽噺とは、単純に理解すれば童話の同義語であるが、厳密に言えば、「近代は幼少年向けの昔話、伝説、創作物語を指し、現在は『童話』の語にとって代わられて「たわいない空想物語」の語感を伴い、廃語に近いが、本来は『お伽のための咄』の意味であり、成人をも対象とした」(4)となる。「昔話」や「伝説」も中に含む点は『聊斎志異』との関連を示唆する。が、『聊斎志異』の転生譚から構想の一部を借りながらも、豊かな想像力が生み出した馬の脚の話は基本的に芥川の独創といってよい。後に詳述するように、人間の胴体と馬の脚という奇妙な混合体となって復活する半三郎の運命に託して、芥川は、理性(頭)と本能(脚)との相克に苦しむ人間の煩惱と宿命を克明に描いている。奇抜な発想による荒誕な事件の裏に人間の真実、人生の重みが含まれている。これこそ「大人に読ませるお伽噺」の構造ではないか。ちなみに、世間の煩わしい柵に囚われて馬の脚を懸命に隠そうとする半三郎の姿は、長鼻に傷付けられた「自尊心の毀損を恢復」しようとして様々な試みをする「鼻」の内供の姿とは、存外同工異曲の感をさせる。ともに肉体的異端性のために精神的な安定を失う存在として、半三郎の造形に内供の投影が考えられる。

結末において、語り手の「わたし」は自ら作品に登場するまで、馬の脚の話信じるか信じないかの議論を展開している。半三郎の周りの人々の立場はいうまでもなく、岡田三郎という実在の小説家も信じないとするひとりで、信じられぬ理由を告げる「わたし」宛の「手紙」がとりあげられている。これと反対に、信じるとする「わたし」の主張を裏づけるものとして、日本人が北京で発行した中国語の新聞「順天時報」の記事が引用されている。こうした議論の意味はともかく、実在の人物や新聞まで登場させることが、前述した場所の設定と共に、「お伽噺」の世界をあくまで現実として描く作者の姿勢を示している。勿論、馬の脚の話の实在性を裏づけるものとして、結びに「美華禁酒会長ヘンリイ・

バレット氏は京漢鉄道の汽車中に頓死したり。……」と引用される記事自体は全くの作り話でしかない。が、半三郎の「復活を報じた『順天時報』」の「同じ面の二三段下」に掲げられているということは、自ずからこの虚構の記事をもって作品を結ぶ作者の狙いがかがわせる。要するに、半三郎の頓死は単に「人違ひ」による事故だった。現にその過ちが正され、半三郎が復活した以上、当人のヘンリ・バレットが死なねばならない。転生譚を全うしようとして、芥川は彼の死を報じる記事を作り、首尾照応の構造を目指すのである。たとえ「大人に読ませるお伽噺」であっても、構成やと表現を意識の制御下に置く作家の姿勢が依然として崩れていない。

以上の考察をまとめてみると、作品の成立について次のようなことが言えると思う。すなわち芥川は『聊齋志異』から得た一部の基本的構想をもとに、旅行の体験と豊かな想像力を生かして、独自の「馬の脚」の世界を作り上げたのである。現代人の生を描く作品でありながらも、「異常な事件」＋「異国の土地」という制作意識は、「鼻」や「酒虫」の作者の面目を彷彿させる。但し、「お伽話」の世界をあくまで現実として描こうとする姿勢は、作者の現実を見つめる目の変化を確実に示している。

第二節 「馬の脚」から「河童」へ

「馬の脚」の世界において、作者がどんな人生の現実を見つめ、それをいかに語っているのか、これはまた興味深い問題である。

前述したように、自分の復活を祝う祝賀会の日から、半三郎の不安が開始する。平凡な日常生活を維持するために、脚の秘密を隠蔽し続けなければならない。が、同僚を瞞着するより妻の疑惑を避けるほうが必死であった。しかも脚だけが彼の理性を越えて活動し始める。ある三月の黄塵の激しい日、彼は蒙古産の馬の脚と共に、黄塵の中へ走って行ってしまふ。その失踪は評判になる。半年後の十月のある薄暮、彼は帰ってきた。しかし夫の足が馬の脚であることに気付いた常子は「名状の出来ぬ嫌悪」を感じる。妻の感情を察知

した彼は背を向けて再び去って行った。こういう話は基本的に語り手によって進められているが、そのなかに、半三郎の不安な心理の推移をよりリアルに表現する為に、作者は半三郎の「日記」を挿入している。お伽噺の名のもとに、作品の構想から表現まで、様々な文学の要素や方法が試みられている。こうした作者の積極的な意欲によって、「馬の脚」が一種の実験小説的性格をもつ作品になるのだが、一方、語り手の叙述に二回出てくる「運命」という言葉にも留意しておきたい。「運命は或真昼の午後、この平々凡々たる家庭生活の単調を一撃のもとにうち砕いた」、「運命は半三郎の為に最後の打撃を用意してゐた」とあるように、半三郎の頓死と失踪をそれぞれ「運命」からの「一撃」と「最後の打撃」とされている。一見、平凡な日常生活を来襲する「運命」やそれに支配される人間の「不安」と「秘密」、さらに「『偽善的』夫婦愛の別袂」(5)など、作者の追求するものが多様のように見えるが、「運命」の含意や「不安」の内実などについて、詳しく検討する必要がある。

まず、「運命」からの「一撃」に打ち砕かれたのが、平凡な夫婦の「平々凡々たる家庭生活の単調」である。半三郎の頓死はこれ以上の意味が付与されていないようである。復活後の彼の不安と危惧が一応会社から臆首されことや、脚の秘密を知った者から皆交際を断られることなど、いわばそれまでの日常生活の喪失に対するものであるが、「しかし同僚を瞞着するよりも常子の疑惑を避けることは遙かに困難に富んでいるらしい」というように、それは主として家庭生活の面に集中している。そして、「運命」からの「最後の打撃」として、半三郎がとうとう家を飛び出して失踪してしまい、その瞬間が「半三郎を家庭へ縛りつけた鎖の断たれる時」とされている。「運命」からの「打撃」がもたらしたのは家庭生活の解体である。こうして見ると、作品の展開において、夫婦関係を中心とする家庭生活が一本の主線となり、これを軸に半三郎の頓死、復活、失踪、帰来が順次に行われるのである。

そこで、「半三郎を家庭へ縛りつけた鎖の断たれる時」という表現に一つ重要なヒントが含まれている。要するに、半三郎を「家庭へ縛りつける鎖」とは、家庭を中心とする日

常生活の喪失への不安と、これを維持しようとする理性にはかならない。一方、不安の根源となる馬の脚は、接着させられたその瞬間から半三郎の体の一部となり、彼の本能を象徴することになる。極端に言えば、馬の脚の獲得が転生した本能の覚醒を意味するとも言える。そして、この本能の象徴たる蒙古産の馬の脚が常に理性の「制御」に反して自由な行動を求めている。従って、平凡な家庭生活をめぐる半三郎の内部の理性と本能との相克こそ「運命」そのものにはかなるまい。理性が馬の脚（本能）を「制御」しきれない時、彼は馬の脚とともに、いわば本能のままに家を飛び出して万里の長城の彼方へ行方知らずとなってしまうのである。「半三郎を家庭へ縛りつけた鎖」を断ったのはほかの何でもなく、この自由を求める彼の本能である。このように、「お伽話」は、馬の脚の象徴性によって、人生の重みをたっぷりたえた大人の心理譚に変身するのである。

だが、失踪した半三郎が帰ってきて、家の玄関で妻と対面した後、再び去っていった部分は多少微妙である。馬の脚に「名状の出来ぬ嫌悪を感じた」妻の感情やこれを察知した半三郎の対応などを見る限り、そこに「『偽善的』夫婦愛の剔抉」が読み取れることは否定できない。だが、復活直後に、既に「おお、『弱きものよ汝の名は女なり』！ 常子も恐らくこの例に洩れず、馬の脚などになった男を亭主に持つてゐないであらう」という予感があった半三郎には、妻の感情がそれほど大きな衝撃を与えるはずはない。むしろ、予感が当たったことを「運命」からの「最後の打撃」と見てもよい。とすれば、問題の核心がやはり理性と本能の相克にある。帰ってきた半三郎の造形に注目すれば、「髭を伸ばした上、別人のやうに寝つれてゐる。が、彼女を見てゐる瞳は確かに待ちに待った瞳だった」という姿は、「黄塵の中へまっしぐらに走つていつてしまった」ときの姿と鮮明な対照になる。帰ってきたことは勿論のこと、この対照によって浮上してきたのは、本能のままに行動する半三郎の敗残の像というより、常に理性と本能の相克に苦しんでいる人間の「弱さ」ではないか。平凡な家庭生活を脱出しようとする本能の願望と、それを維持しようとする理性や道徳との相克、これは単なる半三郎の「運命」だけなのか。むしろ、半三郎の姿に、「いつ死んでも悔いないやうに激しい生活」を望みながら肉親や家庭の絆にしば

られ、道化人形と化していた芥川自身の投影が見出されるのではなからうか。「大人に読ませるお伽話」は、赤裸々な告白が嫌いな芥川にとって、まさに己の内面を語る都合の方法である。この点について、さらに他の角度から見よう。

作品の中に、半三郎と常子の家庭生活という主線と並列する一本の副線がある。それは同仁病院院長山井博士や『順天時報』の主筆牟多口に代表される、半三郎をとりまく社会である。作者の中におけるこの社会の位相が、既に山井（病）と牟多口（無駄口）という名前の付け方によって端的に示されている。具体的に両者の関係を見てみると、「山井博士の診断に従へば、半三郎の死因は脳溢血である。が、半三郎自身は不幸にも脳溢血とは思ってゐない」というように、最初から対立の構図が見て取られる。半三郎の復活で「信用だけは危険に瀕した」博士が、「医学を超越する自然の神秘を力説し」て「巧みに信用を恢復し」たが、「つまり博士自身の信用の代りに医学の信用を抛棄した」という語り手の解説が、半三郎の「失踪を発狂の為と解釈した」伏線となる。それ以来、博士に対する不信感が深まる半三郎が、遂に彼のことを「泥棒」、「詐欺師」と怒鳴るに至る。一方、牟多口は半三郎が失踪した翌日、『順天時報』に社説を書き、半三郎の失踪を「発狂」とした上、その責任を追究する。

夫れわが金匱無欠の国体は家族主義の上に立つものなり。家族主義の上に立つものとせば、一家の主人たる責任の如何に重大なるかは問ふを待たず。この一家の主人にして妄に発狂する権利ありや否や？吾人は斯る疑問の前に断固として否と答ふるものなり。（中略）軽忽に発狂したる罪は鼓を鳴らして責めざるべからず。否、忍野氏の罪のみならんや。発狂禁止令を等閑に附せる歴代政府の失政をも天に替つて責めざるべからず。

世論を代表して半三郎の「軽忽に発狂したる罪」を糾弾する牟多口の論理に従えば、失踪を来した「発狂」は、家族主義を揺すぶり国体を危うくする犯罪に違いないということになる。「発狂禁止令」を含め、こんな恣意的な論理が誰の目にも劇画化の産物にすぎないが、その意味は軽々に看過してはならない。要するに、「お伽話」に仮託して、芥川は

胸底に潜んでいる家族主義への反発を思いきって語っているのである。

ところが、「常子、マネエヂヤア、同僚、山井博士、『順天時報』の主筆はいずれも彼の失踪を発狂の為と解釈した。尤も発狂の為と解釈するのは馬の脚の為と解釈するのよりも容易だったのに違ひない。難を去つて易に就くのは常に天下の公道である」とあるように、半三郎の行為を「発狂」とするのは、山井博士と牟多口氏の二人だけでなく、妻を含めて彼をとりまく社会全体である。後に、馬の脚を目撃した常子がようやく「夫の日記を信ずるやうになつた」が、ほかの人々は依然として馬の脚の存在を信じていない。のみならず、「常子の馬の脚を見たのも幻覚に陥つたことと信じて」いる。このように、馬の脚の存在をめぐって、勝手に「発狂」や「幻覚」の帽子を被らせる「公道」こそ、芥川の見ていた家族主義を基盤とする市民社会の真実であり、「発狂」を産み出す社会的構造である。これに関連して、馬の脚の話めぐって、「わたしは北京滞在中、山井博士や牟多口氏にあひ、度たびその妄を破らうとした」といって、語り手が突如事件へ参入する展開は意味深長である。「北京滞在」という作者自身の体験の意識的な点出は勿論のこと、こういう形で作品の前面に顔を出し、ただ一人馬の脚の話信じ存在として、半三郎に「発狂」の悪名をつけた世の中の「妄を破らう」とする語り手の変化は、その背後にいる作者の存在を強く感じさせることになる。半三郎の問題が決して他人ごとでなく、その運命に託して芥川は陰に陽に自分を語っている。

ところで、家族主義への反発といえ、二年後の「河童」(『改造』昭和二、三)にも見えるものである。超人と自称する河童の詩人トックの信条によれば、「当り前の河童の生活位、莫迦げてゐるものではありません。親子夫婦兄弟などと云ふのは悉く互いに苦しめ合ふことを唯一の楽しみにして暮らしてゐるのです。殊に家族制度と云ふものは莫迦げてゐる以上莫迦げてゐるのです」という。これは単なる超人の河童の声なのか。むしろ「お伽噺」に仮託して家族主義への反発を思い切つて語つた芥川は、今度は架空の動物の口を借りて家族制度の実相を鋭く剔抉するのではないか。のみならず、半三郎の「発狂」が家族主義への犯罪と見なされているのに対して、河童国の存在を信じ、トックの信条を紹介

した「僕」は人間界で「狂人」とされている。「発狂」と家族主義との関連が意外に深いものだが、一方、一家団欒の光景を前に羨望の心情を隠さないトックの姿は、「待ちに待った瞳」を見せながら帰ってきた半三郎の姿と同質のものである。「馬の脚」から「河童」へ、作者の内部における「永遠に越えんとするもの」と「永遠に守らんとするもの」との相克も続いていく。

しかし、これはほんの一例に過ぎず、両作の関連が様々な点から確認し得る。まず、作品の基本的設定において、現実と非現実の交錯した「お伽噺」の世界と河童の国という架空の世界とは、むしろ非常に近いと思う。そして、主人公の設定や物語の発端を見てみると、同仁病院長山井博士のことを「あいつは泥棒だ、大詐欺師だ!……」と怒鳴り、博士を始め、周りの人々から「発狂」とされている主人公の半三郎と、「出ていけ、この悪党めが!……」とだれにでも怒鳴り付ける精神病院の患者、S博士に「早発性痴呆症」と診断された狂人の「僕」との間に、明らかに一線結ばれるところがあり、物語の発端となる半三郎の冥土への旅——頓死と復活の劇と、上高地の山中で出あった河童を追いかけて深い闇の中へ転げ落ち、気が付くと大勢の河童に取り囲まれており、河童の医者診察を受けていた「僕」の体験とは、内容の相違こそあれ、突発な事件による主人公の異空間への旅という点で類似するのではないか。さらに、細かいところになるが、牟多口が新聞の社説で鼓吹する「発狂禁止令」と、医者チャックがさりげなく口にした「職工屠殺法」とは、明らかに同じ発想によるものである。

勿論、最も重要なのはやはり「発狂」の問題である。「河童」の終章に、狂人の「僕」が「僕の病気はS博士によれば早発性痴呆症と云ふことです。しかしあの医者チャックは（中略）僕は早発性痴呆症患者ではない、早発性痴呆症患者はS博士を始め、あなたがた自身だと言っている」と述べる一節がある。「あなたがた」とは、話の相手であるS博士と語り手の「僕」を始めとする、狂人と区別すべき常人たちを指すのである。この逆転の設定は河童国と人間界の対立関係を端的に示すと同時に、「発狂」の問題に関する作者の認識もうかがわせる。つまり、何故主人公の「僕」が常人から見れば狂人、河童から見

れば常人となるのか、答えは彼が河童国の存在を信ずるからだけである。だから、作者には「発狂」があくまで相対的なもので、これを見る立場によって解釈も異なる。この点について、入院の経緯を見れば一層明瞭になる。

故郷のように感ぜられた河童の国へ帰るために、「僕はそっと家を脱け出し、中央線の汽車に乗らうとしました。そこで生憎巡査につかまり、とうとう病院へ入れられたのである。」「そっと家を脱け出し」た「僕」が馬の脚と共に家を飛び出した半三郎を想起させるが、その病院に入れられた理由はただ一つ、常人たちの信じない河童国の存在を信じるからである。そして、「狂人」としての「僕」の症状は、その「怒鳴り付け」を除けば、河童の話「だれにでもしやべる」ことのみである。となると、半三郎の失踪を「尤も発狂の為と解釈するのは馬の脚の為と解釈するのよりも容易だったのに違ひない」という、前掲「馬の脚」の語り手の言い方を借りて、「尤も精神病院に入れるのは河童国の存在を認めるのよりも容易だったに違ひない」と言い変えることもできよう。

究極的には、河童の国が人間の世界の裏返しにはかならず、芥川はそこに人間の娑婆界の本質を見ようとしている。一方、それがゆえに、河童の国は赤裸々な告白を含め、すべてが当り前のことのように公然と行われるほど、欺瞞、虚飾、偽善の少ない世界となって現前するのである。このような河童たちの生き方に、平岡敏夫氏が指摘するように、芥川が「親近感を持ち、憧憬すべきものを抱いていた」(6)こと、そして、愛すべき河童たちによって心中の「鬱懐」を「いささかなりとも消すことができた」ことは確かである。狂人の存在がこの二つのモチーフにかかわっている。「河童はあらゆるものに対する——、就中僕自身に対するデグウから生まれました。」と書簡(吉田泰司宛、昭二、四、三)にあるように、一種の自虐的な意味をもつものとして、狂人は存在悪に苦しむ作者の自己嫌悪につながる部分がないわけではない。人間の娑婆界の本質を見るには「狂人」の目が必要である。一方、常人の世界、つまり俗世間と対立する狂人の世界という構図から見て、河童の国の存在を信じ、河童たちの生き方に愛着、憧憬を抱く人間は、俗世間で必然的に「狂人」とされる。「狂人」とは世俗を越えようとする者の代名詞に過ぎない。これは、芥

川が「馬の脚」及び「河童」の世界で開示する「発狂」の真相である。ある意味で、発狂の悪名を被ったまま失踪した半三郎が辿り着くのは、この「狂人」の「僕」が領略した河童の世界ともいえよう。なにしろ、芥川にとって、精神的な異常を来す病理学上の「発狂」より、存在的、社会的な「発狂」がもっと恐ろしいものなのである。

以上のように見てくると、「河童」が「馬の脚」の延長線上にある作品であることはほぼ確実にいえよう。お伽噺の軽みと人生の重みとが奇妙に融合した「馬の脚」の創出に際して、芥川は既にかんりの程度「河童」の方法を体得したと思われる。一方、前述のように、逆に遡れば、「鼻」や「酒」などの歴史小説の世界に辿りつくこともできる。このように、さまざまな要素を内含しながら、独自の作品空間をもつ「馬の脚」は、たとえば一種の実験的小説としても、前、中期から後期へと移行する芥川文学の流れを見るうえで極めて重要な存在である。

第三節 「湖南の扇」の虚実

前章で触れたことだが、「湖南の扇」の評価をめぐって、吉田精一は、これを書くために、芥川が何回もメリメのコロンバを読んだという堀辰雄の言及を踏まえながら、「小説としてよりも、旅行記の一節といったような淡々とした味があり、苦心のわりに報いられない作とすべきであろう。世評もよくなかった」(7)との見解を示している。が、管見に入る限り、「世評」は必ずしもそうではないらしい。「筆致が絢爛で、才筆煥発で、ちよつと他人には真似の出来ないところがある」(『読売新聞』大十五、一、二五)という田山花袋の好評を別としても、宇野浩二が「報知新聞」に「一字一句も疎略にされていないが」「楽に書いた」(「下賤な譬だが惚れられる才能」大十五、一、一三)という評を寄せているので、悪評というほどではない。これはさておき、問題は「小説としてよりも、旅行記の一節」というところにある。必ずしも小説を否定する見解ではないが、「旅行記」への言及に関連して、作品の成立及び内容の構成に考察の余地が相当残されている。

三つの章にプロローグとエピソードを加える構成をもつ作品の世界は、「僕」という芥川自身を思わせる旅行者が湖南の長沙を訪れ、そこで体験したことを語るという形で展開する。旅行者の体験談という設定は勿論のこと、作品の内部に目を向けると、「僕は三泊の予定通り、五月十九日の午後五時頃、前と同じ沅江丸の甲板の欄干によりかかっていた」と書き出したエピソードが、「大正十年五月十六日の午後四時頃、僕の乗つてゐた沅江丸は長沙の棧橋へ横着けになった」という一章の冒頭ときちんと照応していること、各章の冒頭に時間が明記されていること、作中に菊池寛の実名が使用されていることなどから見て、確かに「湖南の扇」がかつて中国を旅行して湖南を訪れた作者の体験を再現する旅行記であるという印象を容易に受ける。

船で長沙に着くという設定について、塚谷周次氏は「実際には、同年の五月三十日に汽車で着き、……」(8)と指摘する。しかし、同年五月三十日付湖南長沙から与謝野寛夫婦宛書簡に「長江洞庭ノ船ノ中」云々とあり、同日付同地から松岡讓宛書簡に「揚子江、洞庭湖悉く濁水のみもう沢国にもあきあきした漢口へ引返し次第直ちに洛陽、龍門に向ふ筈」とある。長沙が洞庭湖に注ぐ「湘江に臨んだ町」だから、漢口から水路で行く場合、船が長江から洞庭湖を横ぎって湘江に入る。従って、「長江洞庭ノ船」とは長沙へ向かう「沅江丸」を指すにはかならなかった。なお、外務省通商局の発行した『在長沙帝国領事館管轄区域内事情』(大正十三、十)によれば、日清汽船が湘江航路の長沙、漢口間に使う汽船は武陵丸、沅江丸、湘江丸の三隻で、それぞれ週に二回往復するという。週に二回の定期回送だから、「三泊」の後、「前と同じ沅江丸」に乗るとする作中の設定だけでなく、三泊四日の滞在と推定される芥川の日程もこれとびったり合う。のみならず、手帳の長沙に関する記事の末尾に「洞庭。(中略)船中香月氏と聊齋志異を談ず。湖上大筏見ゆ」云々とあるから、実際には、長沙の旅は往復とも汽船だったと推定される。

ところが、到着と出発を中心とする作品の明確な時間設定が計算されたものといわねばならない。長沙を訪れた芥川の日程について、自筆書簡などから、大正十年の五月二十九日に長沙に着き、六月一日には漢口に向かっていと推定される。となると、旅行の日程と

作品の時間との間にはぼ二週間のずれがあることは明らかに。このように、意識的に旅行の日程とずれた作品の時間を設定するところに、自ら「湖南の扇」を旅行記と区別しようとする作者の意図が見て取られるのではないか。なお、これに関連して、作品のプロローグを見てみよう。

広東に生まれた孫逸仙等を除けば、目ぼしい支那の革命家は、——黄興、蔡愕、宋教仁等はいづれも湖南に生れてる。これは勿論曾國藩や張之洞等の感化にもよつたのであらう。しかしその感化を説明する為にはやはり湖南の民自身の負けぬ気の強いことも考へなければならぬ。僕は湖南へ旅行した時、偶然ちよつと小説じみた下の小事件に遭遇した。この小事件もことによると、情熱に富んだ湖南の民の面目を示すことになるのかも知れない

かつて訪れた湖南の地が近代中国の著名な革命家の輩出するところであるという事実に着目して、これが決して「情熱に富んだ」「湖南の民自身の負けぬ気の強」さと無関係でないことを、旅行中偶然に「遭遇した」「小事件」をもって検証しようとするのは、一応作者の創作動機と見てもよい。そして、作品の執筆が『支那遊記』が刊行した直後のことなので、『支那遊記』の校訂をしているうちに甦ってきた旅行の記憶が創作につながったことも考えられる。それにもかかわらず、「湖南へ旅行した時」と明記するように、話全体が旅行の実体験として設定されている点は気にかかる。実体験である以上、何故帰国後に発表した「長江遊記」に書かなかつたのか、そして、何故今頃になって革命家の系譜と原点に興味をもつようになったのかという点、多少問題である。

まず、革命家の問題について考えておく。芥川は「現代十作家の生活振り」(『文章俱樂部』大十四、一、武者小路実篤、徳田秋声等九人の作家の回答と共に掲載されている)の中で、自分の生活振りに触れて、「新聞を読むのは、飯を喰いながらである。まづ読み始めるのは海外電報で、それも近頃一層興味を持つてゐるのは支那動乱の電報である」と明らかにしている。この発言は、『文芸春秋』(大十二、一と十四、十一)に連載された『侏儒の言葉』中の「支那」「支那、又」と共に、旅行後、却って中国の現状への関心が

強まった芥川の姿を見せ示すものとして、およそ「湖南の扇」の執筆と無関係ではないように思われる。「支那動乱」とは、発言の時間が具体的に確定できないが、大正十三年十月十二月の新聞（東京日日）で調べたら、大体第二革命以来、広東の孫文をリーダーとする国民党の革命勢力（臨時政府）と、北京の段祺瑞を始めとする北洋軍閥（民国政府）との戦い、いわゆる「北伐戦争」（前期）を指すことが分かる。芥川が取りあげている黄興、蔡鍔、宋教仁の三人とも、第一革命（辛亥革命）で活躍した革命家だけでなく、黄興が孫文大統領の参謀総長となって第二革命を起こし、宋教仁が国民党の創設に努力した人物でもあるから、こうした南北の対立を中心とする「支那動乱」を報じた「電報」を興味深く読んでいるうちに、かれらの存在に興味をもつようになったことは十分考えられよう。おまけに、十三年の秋、段祺瑞の要請に応じて孫文が北上した際、国民軍の総司令官に任命された譚延闓という人物は、名前で「湖南の扇」に登場している。

しかし、「動乱」の現状に触発された革命家への興味があったとしても、あくまで外発的なモチーフに過ぎない。作品の内部から詮索すると、次のような事実注目しておきたい。つまり、芥川の「手帳」に「日清汽船の傍、中日銀行の敷地及税関と日清汽船との間に死刑を行ふ。刀にて首を斬る。支那人饅頭を血にひたし食ふ。——佐野氏。」という記事がある。この事実から、佐野という長沙在留の日本人から聞いた人血饅頭の話に惹かれた芥川は、これをもとに斬首された情人の血の浸みたビスケットを食う玉蘭の物語を作りあげたのだろうと推定される。少なくとも、人血饅頭の話が「湖南の扇」の構想の基底にあることは確実にいえる。「饅頭」と「ビスケット」との相違があるが、恐らく妓館内の派手な雰囲気合うものを求めて、芥川が意識的に「饅頭」を「ビスケット」に変えたのであろう。だが、この改変に多少の誤算があるといわねばならない。というのは、「この辺ちや未だにこれを食べば、無病息災になると思つてゐるんだ」という譚の説明にあるように、土地の民衆の中に常識として生きている迷信の治療法として、洋菓子ビスケットより、むしろ饅頭のほうが自然だからである。逆にいえば、譚の説明は自ずから人血饅頭の話を想起させるともいえる。ちなみに、作中の処刑の場所が「赤煉瓦の西洋家屋の前」

「棧橋の前の空き地」となっているが、この設定は明らかに手帳の「税関と日清汽船との間」に依っている。

さらに、以上の推定を別の角度から見よう。作中では、「僕」が長沙を訪れる一週間前に斬首された土匪の頭目黄六一が、譚永年の話によると、「湖南でも評判の悪党だった」という。しかし筆者は芥川が長沙を訪れた当時、湖南で発行部数の最も多かった新聞『大公報』（大十年一月から五月まで）に当って調査したところ、「本省新聞」の面に盗賊の検挙や土匪の処刑が頻繁に報道されている（例えば三月九日付の土匪の頭目馬桂一逮捕の記事がその一例）が、黄六一の名前が見当らなかった。従って、黄が実在の人物でないことはほぼ確実に言える。確かに、その数々の悪業の列挙によって、黄はいかにも実在の人物らしく描かれている。が、作者が実在性を意識しすぎたせいか、様々な悪行（密輸入、強盗、殺人等）によって構築された黄のイメージにつきまとう、合成的で、単に悪党の集大成であるような印象は簡単に払拭できない。そこで、「僕」が「黄六一の一生の悪業」を紹介する譚の話の話を聞いて、「大部分新聞記事の受け売りらしかった」という感想を内心にもつ箇所注目しておきたい。そもそもこの「僕」の感想は話の実在性を裏づけるためのものであったには違いないが、と同時に「新聞記事の受け売り」という言葉によって黄六一の誕生をも示唆していると思われる。悪党の集大成的イメージをもつ黄は、まさに芥川が当地で聞いた様々な土匪の話やこれに関する新聞の記事に基づいて作り出した虚構の人物でしかない。いや、人の伝聞や新聞記事に限らず、黄の造形にさまざまな旅行の体験が生かされていよう。例えば「手帳」に「洞庭。入口は蘆林潭。水中に松見ゆ（冬は河故）」とあるが、冬になると蘆林潭も河に変わるといふ知識は、負傷した「樊阿七と言ふ副頭目を肩に蘆林潭を泳ぎ越した話」を可能にするのではないか。

だとすれば、黄六一の伝聞を語る譚永年も実在の人物として疑われる。作中における彼の役割や「僕」とのやり取りなどから、むしろ「上海游記」中の「南国美人」に出ている余洵という人物を想起する。恐らく芥川は一高時代のある中国人留学生を念頭に置きながら、日本留学の経験者で、上海で妓館の案内などをしてくれた余をモデルにして、譚永年

という人物を作り出したのだらうと考えられる。こう辿ってきくと、もはや明かである。あの偶然に「遭遇した」「小事件」を中核とする作品世界は、旅行の体験の再現というより、それに基づくフィクションとしかいえない。そもそも「ちよつと小説じみた」という芥川の自注もこの点を暗に示している。フィクションである以上、当然旅行記にはならない。これこそ「小事件」を『支那遊記』として書かなかつた理由である。

ところで、繰り返すまでもなく、小説の虚構が作者の実体験の上に立つことは「湖南の扇」の特徴である。第二章に集中して、「長沙。モオタア（ボーイ二人）。水陸洲。橋洲。中ノ島」、「湘南公立工業学校。……」、「張継堯（湯（弟）」ト譚延闓トノ戦の時張の部下の屍骸土を蔽ふ事浅ければ屍骸湘江を流る」など、「手帳」の記事が多数生かされていることも、それを物語っている。のみならず、これらの記事には多少の誤記（例えば「湖南」は湖南、「張継堯」は張敬堯の誤り）があるにもかかわらず、そのまま作中に出ている。これで、作品の執筆に際して芥川が「手帳」を改めて確認せずに利用したことも分かる。一方、作品の構成から見ると、一章では、長沙に着いた時の印象や迎えにきた譚永年との対面の様子などが記されている。棧橋の光景の描写が「上海遊記」中の「第一瞥」における作者の目を彷彿させるので、体験的なものと見てよい。第二章は、主として湘江でモーター・ボートを走らせ、玉蘭を目撃する話と、譚から聞いた黄六一の伝聞から構成される。三章では、作品のクライマックスを構成するビスケットを食う場面を含め、妓館内の光景が描かれている。芸者たちとの付き合いなどが虚構の話とは思わないが、旅行の体験は主に一章と二章に集中して、作品の背景作りに生かされている。そのなかに、湘江のモーター・ボートにおける「僕」と譚との会話に出た張継堯と譚延闓との戦争の話について特筆したい。

要するに、この話について、筑摩版全集の注に「張継堯は陸軍に仕官して湖南の督軍省長として活躍、（中略）譚延闓は……張継堯と戦争があるが芥川の誤聞ではないか。史上に記録無し」とあるが、前に触れたように、張継堯は張敬堯の誤りで、張と譚との戦争は事実である。二回も湖南の督軍兼省長の座についた譚延闓は、南北対立の中、湖南の中立

自治を標榜しつつ、南に傾けていた。こうした状況は北洋軍閥の湖南侵攻を招致することになる。一九一八（大七）年三月、北軍の前線総司令官に任命された張敬堯は第七師団を率いて譚軍を撃破し、長沙を占領した後、自ら湖南の督軍兼省長に就任した。これはいわゆる一回目の張と譚との戦争である。一九二〇（大九）年三、四月頃、長沙を始め、湖南全域で大規模な張駆逐運動が起きた。毛沢東らも参加したこの運動を機に譚は広東から湖南に戻って再び張と戦った。その結果として、六月中旬、張の率いる北軍が敗走し、湖南を退出した。「手帳」の記述や作中の表現からすれば、譚永年のいう「戦争」とはこの二回目の戦いを指すものと推定される。

この「戦争」の話の挿入によって、「革命の雰囲気」を感じさせるというより、作品の背景——戦乱の頻発や土匪の猖獗などをリアルに点出し、「湖南の民自身の負けぬ気の強いこと」を裏打ちすると見るべきであろう。そして、子細に読めば気付くように、「あの時にや、張の部下の死骸がいくつもこの川へ流れてきたもんだ、すると、又蘆が一人の死骸へ二羽も三羽も下りて来てね……」という譚の話がまだ終わらないうちに、場面が「支那服の青年の外にも見事に粧った支那美人を二三人乗せたボート」の出現に移っていく。勿論「美人」の中に玉蘭が入っている。その直後の黄六一の斬首の話を含め、死の陰影が濃厚に漂っている場面（伝聞）と華やかな「美人」の場面（実景）との対照が極めて印象的であるが、一章では、「僕」が「半開の扇をかざしてゐた」「一人の支那美人」を「棧橋の向うに——枝のつまつた柳葉の下」に発見したが、譚の話によれば、「美人」の立った「あすこでこの間五人ばかり一時に首を斬られたんだ」という、の対照も見られる。要するに、芥川は意識的に華やか美人の場面の背景に戦争や斬首の話を置き、対照の構図を指すのである。これによって生じた明暗虚实の交錯は譚に対する「僕」の微妙な心理の張り合いと共に、一つ作品の基調を成している。

以上のように見てくると、「湖南の扇」は基本的に現実の体験に基づく虚構の方法によって作りあげられている紀行体の小説である、としかいえない。到着と出発という首尾照応の構造、明確な時間設定、体験談じみた内容、一見、旅行記の条件が揃っているように

あるが、虚実取り混ぜた作品世界自体は、それが作者の作りあげた旅行記、いわば小説でしかないことを物語っている。

第四節 二つの「人血饅頭」

作品の虚構、いわば作者の創意の中でその最たるものは、やはり玉蘭の物語にはかなるまい。長沙在留の日本人だろうと推定される佐野氏から聞いた人血饅頭の話が発想の基底に置き、芥川が「わたしは喜んでわたしの愛する……」と云って斬首された情人の血の浸みたビスケットを食べる玉蘭の物語を作り出したのだろうことは、前節で述べたわけである。こうした玉蘭の造形に、メリメの「カルメン」⁽⁹⁾（吉田精一）、「あこがれと片山広子への恋情の昇華への懷疑」⁽¹⁰⁾を見る見解があり、「支那へ旅行するのを機会にやっと秀夫人の手を脱した」（小穴宛遺書）という記述から、「秀しげ子も大きな影を落としていくと考えられる」⁽¹¹⁾とする提言もある。いずれも作品に密着した分析に行き届いていないが。玉蘭の造形から作品の成立や作者のモチーフへのアプローチをしようとする試みは示唆的である。これらと別の視点から、「湖南の扇」を佐藤春夫『女誠扇綺譚』の異国趣味に対する反指定を試行した「リアリズム」の作品で、その主題が「長沙の革命的雰囲気」の原核をさぐり出そうとする⁽¹²⁾ところにあるとする塚谷周次氏の論がある。果たしてそうであろうか。人血饅頭の話をめぐる芥川の創意について見てみよう。

湘江のモーター・ボートで玉蘭を目撃し、その情夫たる黄六一の伝聞を譚から聞いた「僕」は、同じ日の晩、譚と一緒にある妓館に行き、玉蘭に再会した。芸者たちの印象を含む妓館内の描写がなんとなく「上海遊記」中の「南国美人」の光景を思い浮かべさせるから、多分実際に長沙の妓館で一刻を過ごした体験が生かされているであろう。が、重要なのは黄六一の血を染み込ませてあるビスケットの登場である。これをめぐって、「この辺ぢや未だにこれを食べば、無病息災になると思ってるんだ」といい、「こんな迷信こそ国辱だね」という譚の発言に対して、「僕」が「それは斬罪があるからだけさ。脳味噌の

黒焼きなどは日本でも嚙んでいる」という。こうした会話が暗に手帳に記されている人血饅頭の話との関連を示しているが、「迷信」「国辱」とする譚の発言は一種の文明批判として、同じ人血饅頭を扱う魯迅の小説「葉」を想起させる。「葉」との比較から「湖南の扇」に一つの照明を試みる立場から、これをとりあげてみよう。

一九一九年五月、五四運動のさなかに、魯迅は『新青年』（第六卷第五号）に「葉」を発表した。「葉」とは、人血饅頭を指している。小説は魯迅の故郷紹興を思わせる南方の小さな町を舞台に展開する。町で「茶館」を経営する華老栓夫婦は、肺病に苦しむ息子小栓を救うために、大金で首切り役人の康大叔から人血饅頭を買い、小栓に食べさせる。その血がついきましたがたまで若い革命者夏瑜の身体の中を流れていたことを思うものはいない。勿論、饅頭が小栓の命を救うことができなかった。それから半年近くたった清明節の共同墓地で、夏瑜の母と小栓の母が出会い、二人の死者がそれまで互いに何のつながりもなかった二本の線は結び付けられる。夏瑜とは何者かというところ、定説では魯迅と同郷の革命家、秋瑾女史を記念している。秋瑾は「秋風秋雨人を愁殺す」という辞世の句を残して殺されたのだ。芥川が『支那遊記』にこの句を引いているし、また武田泰淳に同名の、秋瑾を描いた小説がある。秋瑾——夏瑜の死から、魯迅のモチーフが辛亥革命前夜に命を捨てた革命者たちのことを国民が忘れ果てたことへの悲憤と言われているが、物語が基本的に二本の線に沿って展開する構造に注目すべきである。「葉」について、魯迅と同時代の作家茅盾は次のように述べている。⁽¹³⁾

病態社会の中の不幸な人々の一人が、「葉」を求めて生命を救おうとした。ところが、このいわゆる「どんな肺病だって、なおること請け合ひさ」の「葉」は、インチキなまじないと同じだったばかりでなく、その「靈効」の根源という人血は一人の革命者の血であった。しかも病態社会の中の不幸な人々のために捧げられた血であった。ここにおいて魯迅の悲憤は二重である。

作品の社会的効果を重んずる批評だが、魯迅の悲憤を二重とする指摘が鋭い。二人の若者の死は、「葉」としての人血饅頭が病態社会の不幸な人々を救うことができないばかり

か、病態社会の根源の一つとして人々を不幸にするのを物語っている。勿論、魯迅の批判の目が直接に民衆の愚に向けられているというわけでもないが、題名にも示されているように、「葉」のモチーフに「インチキなまじないと同じ」だった人血饅頭の迷信への憤りがあったことは確かであろう。夏瑜を「気が狂った」と見る茶館の常連たち、夏瑜の鮮血を「葉」として買う華老栓夫婦、それと引きかえに銀貨の包みを手にいれる首切り役人康大叔のような、迷信に手もなぐだまされ、痺れている、いわば「宿命」としての民衆の存在が、夏瑜という一人の若い革命者の死を一層無残にするのである。末尾の鴉に息子の霊を見る夏瑜の母の姿がとても印象的であるが、彼女も結局そうした民衆の中の一人にほかならない。革命と民衆との断絶という現状の中に、不幸な人々を救う葉がなにかという問いかけを投げた魯迅の認識は暗くて深い。

「葉」が芥川の目に触れたことがあるか否かについて、現在の段階でははっきりしていない。但し、北京滞在中の彼が『晨报』掲載の魯迅訳「羅生門」の訳文を読んで、感想を述べたことから、あるいはこれをきっかけに訳者の魯迅に興味を感じ、その作品に目を通した可能性がないわけではない。特に彼と付き合いのあった『日刊新支那』の記者丸山昏迷が、北京師範大での魯迅の講義を聞きに行き、魯迅の『中国小説史略』を翻訳（死によって中断）したほど、魯迅に詳しい人物だから、彼から魯迅の文学が紹介されたことも考えられよう。いずれにせよ、創作のモチーフに革命家への関心があり、人血饅頭を扱う作品である点で、「湖南の扇」と「葉」とが共通する。この事実は恐らく単に偶然という言葉で解釈につくものではあるまい。とはいえ、「迷信」「国辱」とする譚の発言が魯迅の認識とのつながりを示しながらも、「湖南の扇」は「葉」と全く異なる方向へ展開していくのである。そこで、譚の発言が一つ重要なポイントとなる。

要するに、人血饅頭について批判的な発言をした譚永年は、その後、自ら「迷信」とする黄六一の血の浸みたビスケットを、何人かの芸者に勧めようとした末、落ち着いた玉蘭の前に突き付けた。「常談」とされているものの、こうした行為は譚の自己矛盾というほかにならない。特に「迷信」の発言に続いて、さらに「僕などは医者と言ふ職業上、ずる

ぶんやかましくも言つてゐるんだが……」と標榜する彼だから、この点を加えると、なおさらである。勿論、作者の芥川はこの矛盾を承知してしよう。エピソードに「僕は鉛筆を動かしながら、時々又譚の顔を思ひ出した。彼の玉蘭を苦しめた理由ははつきりとは僕にもわからなかった」とあるのは、それを明示している。当事者の「僕」にも「理由」が分からなかったといっているが、実は作者が読者に一つの謎を残す形で、構成上のつじつまを合わせようとするのではないか。とにかく、譚の自己矛盾な行為によって、作品は彼の発言が示した可能性と異なる方向へ展開していく。こうした運びは、「迷信」「国辱」とする譚の話を受けて、「それは斬罪があるからだけさ。脳味噌の黒焼きなどは日本でも嚙んでゐる。」「僕も嚙んだ。」という「僕」の発言にもうかがわれるように、むしろ作者本来の構想であり、意図である。となると、小説のクライマックスを構成する、玉蘭がビスケットを食う場面は予め計算された一つの必然である。

玉蘭は、「わたしは喜んでわたしの愛する……黄老爺の血を味はひます」「あなたがたもどうかわたしのやいに、……あなたがたの愛する人を、……」と通訳する「譚の言葉の中にいつかもう美しい歯にビスケットの一片を噛み始めてゐた。……」のである。本来、「この辺ちや未だにこれを食べれば、無病息災になると思つてゐる」という人血ビスケットだが、同座の芸者を戦慄させたこの玉蘭の情熱的行為によって、その意味は全く変質してしまい、もはや「迷信」や「国辱」という次元の問題ではなくなった。そもそも玉蘭の行為には譚の意地悪い挑発に激発された部分がないわけではない。しかし、「愛する……」という言葉の響きと「美しい歯にビスケット」という映像との相乗で浮上してくるのは、一種の野性の美に包まれている女の愛情と情熱のみである。しかも、その女は斬首された土匪の頭目の情婦である。このようにして、芥川は「迷信」として批判されるはずの人血饅頭の話をもマンチックな玉蘭の物語に作り変えたのである。

玉蘭のイメージは、「彼女の顔は唯目の大きいと言ふ以外に格別美しいとは思はれなかった」という「僕」の第一印象から、妓館で対面した際、「彼女は外光に眺めるよりも幾分かは美しいのに違ひなかった。少なくとも彼女の笑ふ度にエナメルのように歯の光るの

は見事だったの違ひなかつた」という印象をへて、結末の「美しい歯」に定着してしまうのである。第一章でふれたように、旅行の実体験として、芥川は「上海游记」中の「南国美人 下」に「支那の女」の「自然と手入れの届いた、美しい耳」の発見に感動し、「丁度小さい貝殻のやうな、世にも愛すべき耳をしてゐる」芸者花宝玉の印象を書きとどめてゐる。また長江の船から与謝野寛、晶子夫婦に「しらべかなしき蛇皮線に／小翠花は歌ひけり／耳環は金にゆらけども／君に似ざるを如何にせむ」（大十・五・三〇）という短歌を送っている。これらの体験を踏えて以上のような玉蘭の印象の変化に注目すれば、作者は、実は初めから「美しい歯にビスケット」のイメージがあり、それを展開させて玉蘭の物語を作ったのだらうとも考えられる。少なくともクライマックスのシーンとして、作者は意識的に「美しい歯にビスケットの一片を噛みはじめてゐた。……」の形で、自分の中原光景を定格させ、刹那の感動を静謐の裡に収めたのだ、と言えよう。とすれば、玉蘭の情熱的な行為は「情熱に富んだ湖南の民の面目」を示しているとしても、「革命的雰囲気」とは無縁なものと言わざるを得ない。のみならず、湖南地方の「革命的雰囲気」の現れとされている「存外烈しい排日的空気」の点出も、湖南に限らず、江南各地で経験したものである。

片岡鉄兵は「湖南の旅人が、ある妓の情熱的行為に驚く。がすぐに彼は、そのことを忘れてゐる。そしてその土地で費やした滞在費など計算して居る。（中略）作者には、人生に対する何の興味も、熱情もロマンチズムも失はれて居る。」⁽¹⁴⁾と評する。確かに滞在費を計算する「僕」の姿は玉蘭の情熱的行為と鮮明な対照になる。しかし、このような形で作品を結ぶことは作者の内面の問題だけでなく、方法の問題でもあろう。つまり、「僕は湖南へ旅行した時、（中略）下の事件に遭遇した。」というプロローグの設定と正確に呼応させるために、彼は意識的にエピローグの末尾に「僕の滞在費は——僕は未だに覚えてゐる、日本の金に換算すると、丁度十二円五十銭だった」と記すのである、とも考えられる。到着と出発の設定を含め、こうした首尾照応の構造は、作品世界をいかにも実体験らしく仕上げようとする作者には必要なのである。作品の出来について、芥川自身原稿

送付の高野敬録宛書簡（大正十四十二、十五）に、「しまひの方大急ぎにて書き、甚だ不満……」と反省をしている。その「不満」のなかに、譚の自己矛盾や滞在費の計算が含まれているだろう。なお、如上の反省は、当然のことながら、前掲「出来損つてゐる」との自評につながっていく。「出来損ひ」の内実が明らかにされていないが、それは主として虚構の「事件」を現実の体験として描く時に生じた構成の破綻と推察される。

以上のように見てくると、たとえ芥川が魯迅の「葉」を読んだことがないとしても、本来「迷信」として批判されるはずの人血饅頭の話（譚の発言が暗示）をロマンチックな玉蘭の物語に作り変えた点では、「湖南の扇」は事実上、「葉」への反措定を内包する作品と捉えることが可能である。人血饅頭によって結び付けられた二人の若者の死を通して、「宿命」としての民衆、中国の暗い現実を描いて見せた「葉」は魯迅のリアリズムの所産とすれば、「湖南の扇」は情熱と美の発見を指向する、ロマネスク風の作品といわねばならない。主に人血饅頭に関する作者の認識による両作の性格の相違からして、この時期の芥川の奥底に依然として根強く潜んでいるロマンチズムへの志向を認めることができよう。確かに「湖南の扇」も死を描いている。しかし「美しい齒にビスケット」の原光景によって死の影が見事に払拭され、情熱に満ちた生の賛美に切り替えられたのではないか。この意味で、「愛する」情人の血を味わう玉蘭の姿に、芥川の、（支那的）生命力に寄せる感動と情熱が語られていたとは決して過言ではあるまい。但し、感動も情熱もそのような生命力を永遠に持ち得ぬ者の憧憬と夢想でしかない。エピローグの「僕」の現実的態度はこの点を物語っている。つまり、「僕」が滞在費を計算している間、そうした情熱も生命力も対岸の風景として徐々に遠のいていったのである、と理解できなくもない。

以上、見てきた通り、同じ中国を舞台として創作された作品としても、空想的な「お伽噺」としての「馬の脚」と、旅行記を思わせるほど写實的な「湖南の扇」とは対照的である。とはいえ、虚構の話を経験的現実として描こうとする点で、むしろ両作は共通するし、なお、作品の主人公に関して、家族や世俗な煩わしさをいっさい捨てて、馬の脚と共に万

里の長城の彼方へ姿を消した半三郎と、「わたしは喜んでわたしの愛する……黄老爺の血を味はひます」といって、情熱的行為を見せしめる玉蘭との間に、一つの共通点がある。

それは一種の野性の美を伴うたくましい行動力、生命力である。そもそも半三郎の場合に不安と動揺がないわけでもないが、作者のそうした行動力、生命力への憧憬が確実に読み取れる。こうした共通点をもって作品の世界を生きる二人の姿は、恰も「唯今の小生に欲しきものは第一に動物的エネルギー、第二に動物的エネルギー、第三に動物的エネルギーのみ」（昭和二年三月二十八日、斎藤茂吉宛）という芥川の悲願の反証となる。

一方、情熱的行為の主人公である「支那」の情婦玉蘭と、馬の脚の夫を拒否した「日本の妻常子との二人の女性像が鮮明な対照となる。偶然とは思わぬこの対照は夫婦関係の問題を浮上させていると同時に、芥川の中の「支那」の位相をも示唆している。極端にいえば、彼にとって、玉蘭のような「情熱に富む湖南の民」が生活している「支那」、蒙古馬の脚で万里の長城の彼方へ馳せる夢想を可能にする「支那」は、単に完璧な「趣味」性の裡に鋭く把握されたエキゾチシズムの対象、ないしは「不自然な障害を避ける為」の方法としての「異国」に終わるものでなく、たくましい行動力、生命力への憧憬が託された絶望的な「救済」の場でもあるといえよう。たとえ多少の変貌があったにもかかわらず、中国旅行以後の芥川の胸中に、あの幼時からの中国の文学と美術への造詣が生み出したロマンチズムへの情熱がまだひそかに燃え続けていたと信じる。

注

- (1) 「芥川龍之介の生涯と芸術」（新書版全集別巻『芥川龍之介案内』岩波書店、昭三〇八、二六）
- (2) 森英一「馬の脚」（菊池弘等編『芥川龍之介事典』明治書院 昭六〇、一一）
- (3) 神田由美子「芥川龍之介と中国」（『目白近代文学』第一号、一九七八、六）
- (4) 『日本古典文学大辞典』第一巻（岩波書店 一九八三、一〇、二〇）
- (5) (2)と同じ。

- (6) 『芥川龍之介——抒情の美学』（大修館書店 一九八二、一一、二五）
- (7) 『芥川龍之介』（新潮社 昭三三、一、一五）
- (8) 「『支那遊記』考——芥川龍之介の中国体験——」（『北海道大近代文学論叢』昭四六、一〇）
- (9) 『芥川龍之介全集3 解説』（筑摩書房 昭四六、五、五）
- (10) 渡辺芳紀「第八短編集『湖南の扇』」（『国文学』昭五二、五）
- (11) 宮坂寛芥川文学作品論事典「湖南の扇」（『別冊国文学 芥川龍之介必携』学燈社、昭五四、二）
- (12) 「『湖南の扇』論考——芥川龍之介晩年の位相——」（『日本文学』昭和四七、一一）
- (13) 「魯迅——從革命的民主主義到共產主義」（『鼓吹集』作家出版社 一九五九、一、今村与志雄訳『魯迅と伝統』勁草書房）
- (14) 「芥川龍之介の文学」（『近代文学鑑賞講座第十一卷 芥川龍之介』角川書店 昭三三、六、五）

以上のように、五つの章に分けて芥川の中国旅行及び旅行以後の芥川について、『支那遊記』や「湖南の扇」などの関係作品に基づいて、それぞれ芥川側と中国側から考察してきた。各章における考察の結果は既にその章の末尾にまとめて述べているが、それらを踏まえてひとつ総合的把握をすることができる。

確かに、芥川の中国旅行にはさまざまな負担から逃れるための一面がなくもない。が、一章の考察で明らかになるように、意識的に彼を中国へと誘っていったのは、やはり幼時から中国の文学と絵画を通して育んでいた中国への憧れであり、浪漫的な夢である。そして、こうした彼の内部に抱かれていた夢と憧れが中国の現実の前で、手痛い打撃を被るようになったのも事実である。『支那遊記』一巻の中に随所見られる不快な体験や失望的な心情がそれを如実に語っている。とはいっても、中国への夢と憧れが完全に壊されてしまい、文学、絵画によって生み出された中国像が根底から崩されたわけではない。子細に読めば気付くように、失望的な心情の多くは唐詩の世界に描かれているような風景の不在によるものである。「支那」の現実の中で夢が壊されたといっても、唐詩の生み出した抒情的なエキゾティシズムのみで、街頭の乞丐や杭州の夜景に「超自然」を感じ、市内の雑踏や城隍廟の光景に「支那小説」の世界を彷彿するような体験を始め、「支那」の現実における一連の「発見」は、むしろ彼の中の中国（虚像）と現実の中国（実像）とを結び付ける通路となるのである。このことは、当然「詩文にあるやうな支那ぢやなく、小説にあるやうな支那である」という、「現代の支那」の印象に直結することになるが、同時に、中国の現実を眺める芥川の基本的視点をもあらわにする。要するに、詩文だけの小説だの、芥川は常に自分と現実の間に文学、絵画によって構築された中国——そうした中国への夢を介在させ、それを通して現実の中国を眺め、中国の現実を捉えずにはいられなかったのである。文学や絵画の中の中国を仲介に現実の中国を眺めるところに、夢に囚われている芥川の姿が見えてくるが、これは失望的な心情が生ずる要因の一つだけでなく、「

本に人生を知った」人間の宿命をも示している。

「小説にあるような支那」とは、思想と芸術の世界と次元を異にする、存在的、庶民的中国の生命力への直観的な認識を内包する発見として、決して中国への憧れと夢の幻滅を意味するものではない。但し、それは芥川が旅行で見た現実の中国の一面でしかなく、それに北京で見つけた東洋的、伝統的な中国を合わせて、その全体像を把握しなければならぬ。なお、北京と上海との体験的、印象的な相違に関連して、芥川の憧れと夢を汚すものとして、「上海の西洋」の存在を見逃してはならない。彼の社会意識及び美の感受性による、中国の現実の中に存する「下等」な、「場違ひ」の「西洋」の剔抉は、列強の中国進出と植民主義政策に対する批判とともに、彼の底部に潜む西洋と不調和な部分を露呈させる。「西洋の呼び声」が響きわたる大正文壇において、同時代の作家の中国体験に類似が見えない強い対西洋意識と、その反面の東洋への傾斜を示す『支那遊記』は、その意味で趣味性を越えているとも言えよう。繰り返しになるが、後年、あの魯迅の認識との一致をも見せる、「螢の幼虫は蝸牛を食ふ時全然蝸牛を殺してしまわぬ。いつも新しい肉を食ふ為に蝸牛を麻痺させてしまふだけである。我日本帝国を始め、列強の支那に対する態度は畢竟この蝸牛に対する螢の態度と選ぶ所はない」という、中国の現状と列強の企てに関する卓抜な認識は、「場違ひ」の「西洋」の体験と無関係ではない。

しかし、このような認識が何故『支那遊記』には見えないのか。それは執筆時に認識がまだ未形成のためというより、芥川の意識の中の「社命」による旅行記のスタイルに係わっていると思う。「江南遊記」の中で、「社命」を意識した「さもしい算段があつた」ため、「もつと支那人の生活に触れた、漢詩や南画の臭味のない、小説家向きの」旅行ができなかったと、彼は弁明している。この弁明の動機はともかく、少なくともそこに、『支那遊記』の性格の一面——小説家の見た中国でないという作者の自覚が見られる。なお、小説家と新聞社の特派員との区分意識は、当然彼のいう「ジャーナリスト的才能」と結び付くはずである。「ジャーナリスト的才能」とは何であろうか。城内の光景から妓館の美人まで、様々な「発見」からなる作品世界を見る限り、それは一種の鋭敏な現実観照の能

力、即ち存在に対する鋭い観察力と認知力を指すにはかならなるまい。しかも、政治、経済などの上部構造というより、主としてその社会の基本を構成する存在を対象とするものである。こうした現実観照の能力を発揮して、新聞の読者に幅広い中国の現状と世相をできるだけ客観的に提供するのがジャーナリストの使命と彼は考えていたようである。だから、「紀行文を草する以上、旅愁の涙を落したり、風景の美に見惚れたり、遊子のボオズをつくらなければ、紳士ではない」という「僻見に捉はれてはならん」と、彼は自戒している。こうした自覚は、夢想と現実の葛藤と絡みあっていて矛盾さえ見せるところも少なくないが、それにもかかわらず、一つでも多くの所を見、その印象を「旅愁の涙」や「遊子のボオズ」を抜きにして伝える点で、基本的に貫かれてきたといえよう。

その中で、芥川の「ジャアナリストの才能」が最も巧みに発揮されているのは、「上海遊記」中の李人傑との会見記事である。長い間、「未詳」とされたままの李人傑の正体を突き止めることによって、芥川の中国体験の隠れている一面——共産党の代表者と会見した事実が明かになる。何故この会見は最初から真相が隠されたまま伝えられているのかについて、三つの仮説を立てて考察してきた結果、やはり芥川が真実を知っていながらも、時代状況や大毎の立場への配慮から、意識的に偽りの記述をして真実をカムフラージュしたのだと推定するに至ったのである。なお、この推定は会見記事の文体からも裏づけられる。こうした事実関係を踏まえていうと、近代史の転換点ともいえる五四運動以後の中国の現状の中で最も注目されるべき部分——ロシア革命の影響を受けた中国の知識人による社会（主義）革命の主張を、共産党の代表者李人傑との会見で捉え、メモ風の文語体による記事で客観的に伝えたところ、芥川の「ジャアナリストの才能」を認めなければならぬ。のみならず、同じ「上海遊記」中の章炳麟の会見記事と比較すれば、「社会革命」を主張する「新人」の李人傑と、それを否定する「旧人」の章炳麟に対する芥川の様子が鮮明な対照となってくる。しかも、李人傑に対して彼が示した「好感」とか「同情」とかいう言葉は、「上海遊記」のほかのどの記事にも見当たらないものである。このことは、中国の現状と政治に関する芥川の立場を自ずから示しているのではないか。ただ、対照という

やや曖昧な形でしか自分の立場を明らかにし得ない点では、『支那遊記』には芥川の「芸術」ないし韜晦があるといえよう。

なお、芥川が北京で行われた中国の現状に関する談話の中に、記事で紹介されている李人傑の見解と関連する部分も見えるので、李人傑との会見が社会主義の問題を含め、彼の現状認識の深化にもつながっていると見られる。晩年の芥川は自らを「ジャアナリスト兼詩人」と称し、また死を直前にして書き残した「西方の人」(『改造』昭二、九)「続西方の人」(同十)で、キリストを最大のジャアナリスト兼詩人」としてたたえた。それが新時代のチャンピオンたらしんとする憧れの対象であったが、自己の中の「ジャアナリスト的才能」への自覚が『支那遊記』に端を発するのは重要である。中国の現状への皮肉ないし「悪口」を別にして、李人傑との会見を始め、中国旅行が芥川の視野を大きく広げたことは間違いないだろう。「我々は唯我々自身に近いものの外は見ることができない。少なくとも我々に迫ってくるものは我々自身に近い物だけである。クリストはあらゆるジャアナリストのやうに、この事実を直覚している」(『西方の人 十九』)と、彼は述べている。が、彼自身が「この事実」を知ったのは「直覚」だけでなく、中国旅行の体験にもよったに違ひなからう。この意味でいうと、「ジャアナリスト的才能」とは皮肉な自嘲でも盲目的な自惚れでもない。これへの自覚は、中国旅行以後の芥川文学の展開——歴史から現代への下降、現実的作風への転換と結び付いて、晩年の認識に至ったのである。

上海で李人傑らに会った芥川は、北京で文学革命の中心人物たる胡適と、保皇派の学者辜鴻銘に会った。しかし、『支那遊記』において彼は、ユニークな学者辜鴻銘との会見を才気に満ちた記事で紹介しているが、二回も会って、それぞれ新詩の現状や旧劇の改良などの話題をめぐって真剣に話を交わした胡適との会見を書いていない。恐らく芸術の話題に終始する後者が全く彼自身の関心事として、新聞の読者に伝える必要はないという判断に基づく選択であろう。ここにも『支那遊記』の性格をうかがうことができる。公表されていない体験にもかかわらず、この胡適との会見を胡適の日記から見ることによって、初めて芥川の中国体験を相手の目を通して知ることができるのである。まず、中国の文学革

命及び新詩運動に対する関心を示す会見自体は、北京における芥川の中国体験が単に異国の風土、文物への感興や趣味に終わるものでないことを物語っている。胡適をはじめ、北京で会った、あるいは会う予定のあった人々が悉く文学者であることは、伝統的、芸術的雰囲気濃厚な古都北京への愛着とともに、芥川の中国体験の多様性と傾向性を示している。一方、胡適の目から見た芥川像はかなり印象のいいものであり、特に「日本の悪い習性がない」という評価が、日本にいてなかなか見えない芥川の一面をうかがわせるのである。逆に、胡適にも辜鴻銘にも深い印象を残した芥川の中国服姿は、実用性ないしは趣味性の裏に、現実の中国への接近を積極的にする姿勢をも見せている。そして、二人の談話の内容に目を向けると、旧劇の改良、新詩の現状や創作の自由など、話題が多様にわたっているが、すべて芸術に関するものである。旧劇の改良について、かなり具体的な意見を述べたところに、中国の芸術に対する関心の深さと芸術家としての感受性、観照性が抽出されるが、もっと重要なのは創作の自由に関する芥川の発言である。「素戔嗚尊」の出版不能という内面の屈折を抱えて中国を旅行する彼は、当然中国の作家の享受している自由が日本の作家の得ている自由より幅の大きいことをうらやましく感ずる。この体験的な告白は、彼も知っているらしい李人傑のエッセイに示されているように、近代化の過程における日中両国の知識人の共通の問題として、さらに彼の内部で重みを増しつつ、北京での観劇体験とともに、「河童」の着想の一部と化したのである。中国旅行はこういう形で後年の文学につながる一面もある。

さらに、視点を変えて、同時代の中国の知識人の見た『支那遊記』をとりあげて検討することにより、従来、見落とされている『支那遊記』の一面が見えてくる。訳者の夏丐尊によると、確かに本の中に皮肉が随所見られるが、そもそも国内の現状がその通りで、作者が故意な誇張を妄に加えていないという。この解説は芥川の観察と描写の客観性への評価として、側面から「ジャーナリスト的才能」を証することになる。なお、彼は国民がみな芥川の観察を一つの「鏡」として自己省察をしてほしいといい、その視角の独自性を強調する。「鏡」の意識が当時の知識人の良識を代表しているといえるが、『支那遊記』自

体が「鏡」としての要素を備えていることも重要である。こう点において、魯迅も夏丐尊と同じような認識を示している。彼は『支那游記』を「よい文章」と誉め、そこから国民の覚醒を促す刺激を求めると同時に、芥川を「誠実な友達」とする。この評価を軸に二人の知性の比較を試みた結果、共通点がかなり多いほか、互いの国の旅人として、中国の現状を超然たる心境で見えていられない芥川の姿が浮かび上がってきたのである。彼の中に抱いている中国への憧れと夢と無関係ではないが、これで、何故明治、大正作家の中国紀行の中で、皮肉の多い『支那游記』のみが注目されていたのか、その理由は明らかになってくる。なお、魯迅と夏丐尊の目によって、『支那游記』に内包される作者の姿勢と作品自体の現実性、鋭敏性がクローズ・アップされたのも事実である。

『支那游記』の評価から敷衍して、中国における芥川像を、さらに、歴史小説に関する魯迅の評価及びそれから受けた影響、『小説月報』特集の成立および諸訳者の評説などから、いわば芥川文学の紹介者たちの目を通して捉えてきた。全体的には、『支那游記』の皮肉を含め、個々の作品に機知に富む「風刺」、上品な「滑稽」、人間心理の剔抉を読み取り、そのモチーフを「現代人との関係」や「現実の社会に対する不満」に求めるところに、芥川文学が把握されているが、一方、中国ものに関する一部の訳者の解説に、むしろ芥川の中の「中国」も問われている。これに中国文学との比較意識を加えれば、結局「支那」は切支丹などと同じく、芥川にとって一つの趣味にすぎないかも知れないが、彼の文学が趣味を越えて受け止められていることもある。

従って、芥川の中国旅行は単に汚濁、無秩序、不潔という世界が広がった現実の中国に幻滅を感じた旅ではなく、『支那游記』一巻も単に現代の中国に関心の薄い文人の眼から見た、皮膚感覚にとどまる紀行でもない。確かに観劇に耽たり、妓館を訪れたり、名勝を回ったりするのは文人趣味といえるかも知れない。しかし、と同時に、そこに東洋の芸術へ傾倒があり、中国の世相と現状の鋭い観照があり、様々な病弊や問題の開示があるのである。「小説にあるやうな支那」の発見、「場違ひ」の「西洋」の剔抉、北京に感じる郷愁、「社会革命」を主張する李人傑への好感と同情など、それを如実に語っている。これ

らが当時の日本の読者にどう受け止められていたのかについて知るすべはないが、当時の中国では『支那遊記』が「鏡」とされていたのは事実である。この意味からも、仮に「中国の現在や将来を深く洞察し得たものではない」としても、『支那遊記』のもう一面——その趣味性を越えた現実性と鋭敏性を認めねばならない。なお、現実の中国における様々な発見とともに、共産党の代表者李人傑や文学革命の中心人物胡適との会見が、彼の視野を広げ、現実認識の深化につながることも忘れるべきではない。

中国への憧れと夢を抱いて中国へ旅立った芥川は、その夢と憧れのために失望を味わわなければならなかった。これが彼の中の夢想（虚像）と現実（実像）との葛藤と無関係でないことは繰り返すまでもない。極端に言えば、芥川が中国旅行で失ったのは「詩文にあるような支那」、いわば唐詩の世界が生み出した抒情的なエキゾティシズムであるが、得たのは「猥褻な、残酷な、食意地の張った、小説にあるやうな支那」という、凶々しい庶民的生命力が満ちる世界の発見であり、中国の現状を観察し、認識した自らの「ジャアナリスト的才能」への自覚である、といえよう。特に前者は、「如何に支那の小説が、荒唐無稽に出来上つても、その想像の生まれた因縁は一一成程と頷かれる」という体験や、荒唐、汚濁、不潔といった印象の光景の奥に秘められている「超自然」の力への実感とともに、彼の中にもう一つの中国像を築き上げている。この「小説にあるやうな支那」と、まさに彼自身がいうように、「天の僕に恵んだ（或は僕に災ひした）」ものとしての後者とは、それぞれ二つの方向へ旅行以後の文学につながっていくと考える。

確かに指摘されているように、旅行前の約半年間の中国ものの隆盛と対照的に、中国旅行以後の芥川文学から、中国の典籍に素材を採った作品がすっかり姿を消してしまい、中国を舞台とした作品も殆ど日本人が登場する現代小説に変わったのである。しかし、こうした変化の理由も明らかであろう。要するに、中国ものの消失は基本的には歴史小説の終焉に伴った結果にすぎない。帰国直後、しばらく歴史小説の創作が続いていたが、それと同時に、彼は『支那遊記』の執筆にも追われていたのだ。そして、中国を舞台とした作品を概観すると、春から夏にかけての「支那」の爽やかな風物が、女親のエゴイズムをさら

に醜く見せている「母」(大十、八)、北京で料理屋を出している元芸者の実母を尋ねる男が、その空しい態度に失望したエピソードが述べられている「貝殻」(大十五、二)などの作品は、明らかに旅行中各地で見た在留邦人の生活をヒントに着想したもので、旅行の体験が多かれ少なかれ生かされている。が、現代小説、しかも私小説的作風へと移行する中に、むしろ、同じく中国を舞台とした「馬の脚」と旅行から生まれた「湖南の扇」は重要な存在となる。

まず、「馬の脚」の成立については、主人公半三郎の頓死と復活の劇の設定が明らかに『聊齋志異』巻一の「王蘭」の転身譚に拠ったものである。但し、そこから材料をとったというより、構想の一部を借りたのである。全体的には、芥川は「王蘭」から借りた一部の構想をもとに、自らの心情を加え、旅行の体験と想像力を生かして、作品世界を作り上げたのだといえる。『聊齋志異』との関連は、中国旅行以後の芥川にとって、中国の典籍が依然として創作のよりどころであることを物語っている。しかも、現代人の生を扱う作品にも係わらず、想像による怪奇な話と相まって、「異常な事件」+「異国の土地」という制作意識は、自ずから「鼻」や「酒虫」の作者の面影を彷彿させる。芥川自身も初出の冒頭に「『馬の脚』は小説ではない。『大人に読ませるお伽噺』である」と規定する。しかし、一年前の「三つの宝」(大十一、十二)という童話の結末に、「我我はもう目がさめた以上、御伽噺の国の中には、住んでいるわけにはいきません。我我の前には霧の奥から、もっと広い世界が浮かんできます。我我はこの薔薇と噴水との世界から一緒にその世界へ出て行きせう。もつと広い世界!もつと醜い世界、……」と結ばれている。この記述は、大きな変貌を強いられつつあった芥川の、現実に対する認識と決意を代弁してはいないだろうか。とすれば、彼は何故「お伽噺」の世界へ戻ったのか、この旋回が依然として告白で自分を語り得ない事実とともに、現実を見る彼の目の変化をも示している。

『大人に読ませるお伽噺』としての「馬の脚」自体は「広い世界」で、「醜い世界」である。家族や世間の煩わしい柵を一切捨てて、蒙古産の馬の脚とともに、万里の長城の彼方へ行方知れずとなってしまう半三郎の姿には、確かに「日本」の現実のなかで、「いつ

死んでも悔いがないやうに激しい生活」を望みながら肉親の絆に縛られ、道化人形と化していた芥川の「支那」に寄せる絶望的な夢が見出される。と同時に、彼はまた失踪した半三郎を勝手に「発狂」とする「醜い」社会を用意しており、これを通して家族主義への反発を思いきり語り、「狂人」を生み出した社会的構造を鋭く剔抉している。「発狂」を扱う作品として「馬の脚」が「河童」と結び付くが、家族主義や「発狂」の問題だけでなく、作品の発想、設定や方法などにおいて、両作の類似点も少なくない。この点から、「お伽噺」の軽みと人生の重みが奇妙に融合した「馬の脚」の世界の創出に際して、芥川はすでかなりの程度「河童」の方法を体得していた、換言すれば、「馬の脚」は「河童」の先蹤的作品である、といえよう。すると、「馬の脚」から「河童」へ、中期から後期へと移行する芥川文学の中に、私小説的作風が著しい現代小説の流れと並行して、細いながらも歴史小説の流れを汲んだ空想的、奇異な現代小説の流れが確実に存在している。そしてこの流れ底部に、「馬の脚」の舞台を北京とするのが、いくら荒唐無稽な「支那の小説」にしても、その「想像の生まれた因縁」が納得できる「支那」と無関係でないように、中国旅行が意外に重く淀んでいるように思われる。

一方、芥川が冒頭に「湖南へ旅行した時、……下の小事件に遭遇した」云々と記しているにもかかわらず、「湖南の扇」は決して旅行の体験を再現する紀行ではなく、その体験に基づく虚構の小説にはかならない。作品の核心を構成する情熱な芸者玉蘭の物語は、手帳に「……死刑を行ふ。刀にて首を斬る。支那人饅頭を血にひたし食ふ。——佐野氏」とある話に基づいて作り上げられたものである。本来、この話が「迷信」として非難されるはずだことは、作中の譚永年の発言でも触れているが、その反面、「残酷な、食意地の張った、小説にあるような支那」の具現として、そこに中国民衆の生への異常な執着も見いだされる。芥川は一応「情熱に富む湖南の民の面目」の開示という動機のもとに、その話を、斬首された土匪の頭目の情婦だった玉蘭が、衆人の前で「わたしは喜んでわたしの愛する……」と行って、その情夫の血の浸みたビスケットを食べるといふ、ロマンティックな「小事件」に作り変えたのである。「美しい歯にビスケットの一片」という瞬間的な映

像に託された芥川のロマンティズムへの志向は、同じ人血饅頭の話を扱う魯迅の「菓」との比較を通して一層はっきり捉えることができるのである。情夫の血を味わう玉蘭の情熱的行為には、芥川の、「支那」的生命力に寄せる情熱が語られているといえるし、また彼のロマンティズムへの志向が「支那」を通してしか語られない点も重要である。そこに中国旅行以後の芥川の中の「支那」の位相が明白に示されている。勿論、滞在費を計算する「僕」の行為によって、そうした情熱も生命力も対岸の風景として遠のいていく、と理解してもよいが、「動物力」への渴望が徐々に強くなっていく中、玉蘭のような「情熱に富む湖南の民」たちが生活する「支那」、さらに蒙古馬の脚で万里の長城の彼方へ馳せる夢想を可能にする「支那」は、彼にとって、行動力と生命力への憧憬が託された絶望的な「救済」の場でもある、といえよう。たとえ多少の変貌があったにもかかわらず、中国旅行以後の芥川の胸中に、あの幼時からの中国の文学と美術への造詣が生み出したロマンティズムへの情熱がひそかに燃え続けていたと信じるのである。

最後に、再び「河童」に戻ってみたい。河童国という架空の奇妙な世界と、出産、政党政治、遺伝、恋愛、芸術、失業、出版、戦争、法律、自殺、宗教など、広範囲にわたる社会の問題、即ち作者の関心事と、「戯画された画面の中に紅血をしたたらせようとした意図」(吉田精一)とが「河童」の一篇を成している。こうした構成を見る限りでは、「河童」はまさに彼のいう「ジャーナリスト兼詩人」を実証する作品になるといってもよからう。要するに、詩人の想像力が河童の世界を生み出し、ジャーナリストの観察力と認識力がさまざまな社会の現実を鋭くキャッチし、取り上げたのである。確かに、「狂人」の存在を中介に一つ河童の世界と人間の世界との対立の構造が作品に見出されるが、河童国は人間界の裏返しにはかならない一面もある。視点や表現の相違があるにもかかわらず、かつて「政治、学問、経済、芸術、悉墮落してゐる」「支那」の現実を見てきた眼が、今度は、人生の総決算として自分の生存する社会の現実に向けられたのである。そして、それらを対象化する河童国の設定の裏側には、どんな荒唐無稽な想像でもそれなりの因縁があるという認識がなかったのだろうか。中国旅行がこんな形で自殺を前にした作品につなが

っている。芥川自身明確な意識をもっていないかもしれないが、中国とのかかわりは一つの宿命として、死ぬまで切られなかったのである。

注 「支那」と中国と用語が統一していないのは、作品に即して考察する場合前者を必要とするからである。

以上、芥川文学と中国文学及び中国との関わりを中心に、初期の芥川龍之介と中期の芥川龍之介をめぐって考察してきた。第一部と第二部の考察の結果は、既にそれぞれの結章においてまとめて述べているが、さらにそれらを総合して一つの全体的な把握を試みる。

芥川文学の出発は過去の優れた文学と文化を吸収するところから始まるのである。これはもはや懐疑の余地がない事実であろう。その過去の優れた文学の中に中国文学がある。幼時からの中国文学への親近と造詣は、作家芥川龍之介の資質の形成と文学の創作に大きな影を落としている。それは主に二つの面において見てとられる。一つは幼時の読書体験と無関係でないと思う、中国文学への感情的、体験的接近であり、もう一つは主に青年期に形成したと思う、中国文学への理性的、認識的な接近である。この二つの面から中国文学を受け入れたことは、歴史小説としての中国物の成立と方法に大きく関わっていると思われる。

本論文で取りあげていない作品を含めて、中国物はその内容と題材から見ると、いずれも「異常な事件」に属するものである。もちろん、「異常な事件」への執着は中国物に限らなく、芥川が自ら解説している如く、歴史小説の方法として普遍化されている。しかし、中国物で扱われる「異常な事件」は非日常的、あるいは非現実的なものが多く、しかも中国固有の「仙人」という存在と結び付いている。中国物は全部十本の中で、仙人を扱う作品が三つもある。そのほかに「酒虫」のような怪異的な話や、「黄梁夢」のような夢幻的な話を内容とする作品もかなりの比重を占めている。このような題材への関心と興味の裏側に、正に中国文学における「転身」と夢幻の体験があると思われる。しかし、これはこの一面だけである。作品の成立、作者の方法を通して確実に捉えられるのは、むしろ芥川の中のもう一面、中国文学への理性的、認識的な接近である。非現実的で絶対的な存在としての仙人は、作品の中で、さらに作家の内部で相対化され、怪異的な「酒虫」の話は「道徳的な判断」を導き出す舞台となるのである。原典の内容を借り、その構造を踏襲し

つつ、原典の趣旨や思想に対する反指定の形で、芥川が「異常な事件」を書き改め、独自の主題を展開するのである。原典に対する反指定は中国物の方法の核心として、芥川文学と中国文学との関係を示唆している。単に非現実的、夢幻的な話をひっくりかえしてその裏面を見せるといふ単純な動機ではなく、その裏側に人間の存在に関する基本的な認識があるわけである。人生への執着や人間の欲望を否定し、無為清静の境地を至高の理想とする道教の思想と結び付く仙人の相対化は、中国物の作品世界を人間性豊かなものにするのであり、「杜子春」のような美しい母子愛を描く作品はまさにその中の一つである。「仙人」や「杜子春」などの作品を通して見えてくるのは、芥川内部の人生への執着と人間性肯定の志向である。「自我」の絶対化という方向性を中軸に展開された個人主義思潮と無関係でないが、中国文学の原典に対する反指定の形で展開したものととして、人間性肯定の志向が初期文学の重要なモチーフの一つとなるのであり、相対化の中における人生の解釈、真と美の追求は初期文学の特徴の一つである。一連の肉体的ないしは精神的な異端性をもつ主人公たちが登場する「鼻」「酒虫」「芋粥」との三つの作品において、「自我」の確立への強い関心とともにそうした特徴が捉えられるし、そして、「秋山図」や「南京の基督」の共通するモチーフとして、人間の主観と信念に賭けようとする志向もそれを語っている。大正九年後半から続々と書かれた中国関係作品群は、ある意味で、中国旅行への心の準備ともいえる。「仙人」や「杜子春」などの作品と違って、「洞庭万里の雲煙を咫尺に収めた」「秋山図」や「美しい涓塘奇遇」を内包す「奇遇」などのような、「芸術的陶醉のみ」に賭けた作品が多いことは、初期から中期へと移行する芥川文学の起伏を示すと同時に、中国旅行を控えた芥川の心情をもうかがわせる。

中国の文学と絵画を通して育んでいた中国への憧れが意識的に彼を中国へと誘っていたのである。確かに中国の現実には失望させるものが多かった。だが、それによって壊されたの唐詩の生み出した抒情的なエキゾティシズムのみで、中国への夢と憧れが完全に崩されたわけでもない。一方、芥川は常に自分と現実との間に文学、絵画によって構築された中国——そうした中国への夢を介在させ、それを通して現実の中国を眺め、中国の現実を

捉えずにはいられなかった。これも失望的心情につながる要因の一つである。芥川の中国旅行は単に汚濁、無秩序、不潔という世界が広がった現実の中国に幻滅を感じた旅ではなく、『支那遊記』一巻も単に現代の中国に関心の薄い文人の眼から見た、皮膚感覚にとどまる紀行でもない。この点は中国の知識人が見た『支那遊記』によっても証される。中国旅行を通して芥川が得たのは、庶民的な生命力に満ちた「小説にあるやうな支那」の発現であり、中国の現状を観察、認識した自らの「ジャアナリスト的才能」への自覚である。そして、この両者はそれぞれ二つの方向へ旅行以後の文学につながっていく。

現代小説、しかも私小説的作風へと移行する中に、同じく中国を舞台とした「馬の脚」と旅行から生まれた「湖南の扇」は重要な存在である。「馬の脚」の成立について、主人公の頓死と復活の設定が明らかに『聊斎志異』巻一の「王蘭」の転身譚に拠ったものである。中国旅行以後の芥川にとって、中国の古典は依然として創作のよりどころであり、しかも現代人の生を描く作品にもかわらず、想像的、怪奇的な話と相まって、「異常な事件」+「異国の土地」という制作意識は、自ずから「鼻」や「酒虫」の作者の面影をほうふっさせる。一方、作品の発想や方法などの点で「馬の脚」と「河童」との類似性が見られる。「お伽噺」の軽さと人生の重みが奇妙に融合した「馬の脚」の創出に際して、芥川は既にかんりの程度「河童」の方法を体得していた。「馬の脚」から「河童」へ、中期から後期へ移行する芥川文学の中に、歴史小説の流れを汲んだ空想的、怪奇的な現代小説の流れが確実に存在している。そして、「湖南の扇」において、玉蘭の情熱的行為には芥川の「支那」的生命力に寄せる情熱が託されている。玉蘭のような「湖南の民」たちが生活する「支那」、蒙古馬の脚で万里の長城の彼方へ馳せる夢想を可能にする「支那」は、芥川にとって行動力と生命力への憧れが託されていた「救済」の場である。幼時の中国文学における「転身」と夢幻の体験は、生涯彼の底部に潜んでいたのである。一方、ある意味で、中国旅行がもたらした現実認識の深化は自らの「ジャアナリスト的才能」への自覚とともに、「玄鶴山房」や「河童」などの作品を生み出したともいえよう。少なくとも、そこまで中国旅行の影響を見ることができると思われる。

付録 中国語訳芥川龍之介著作目録

(昭和二〇年まで)

◎新聞、雑誌掲載作品

鼻 魯 迅訳 一九二一年五月十一日と十三日の『晨报』第七面に掲載。

後に『現代日本小説集』(商務印書館一九二三・六)、

『芥川龍之介集』(開明書店 一九二七、一二)に収録。

羅生門 魯 迅訳 一九二一年六月十四日と十七日の『晨报』第七面に掲載。

後に『現代日本小説集』(同右)、『芥川龍之介集』(同右)に収録。

山鴉 湯鶴逸訳 『小説月報』(商務印書館一九二七、二、総十八卷二号)

に掲載。後に『芥川龍之介小説集』(文化学社一九三?)に収録。

支那游記 夏丐尊訳 『小説月報』(商務印書館一九二六、四、総十七卷四号)

に「芥川龍之介的中国観」という題で、訳者の付記を付して掲載。のちに「中国游記」と改題して『芥川龍之介集』(開明書店版)に収録。

文芸鑑賞講座 凌 堅訳 『文芸創作講座I』(光華書店 一九三?、?)

文芸一般論 高明訳 同右

◎雑誌誌特集

①『小説月報』(商務印書館 一九二七、九、総十八卷)

*芥川龍之介専集。表紙に芥川の像と遺墨が掲げられており、巻頭に芥川の自画像の他、「芥川龍之介」「芥川龍之介年譜」(鄭心南)が付されている。

地獄変 江煉百訳 本篇を含めて以下九篇は「芥川龍之介創作十篇」と分類。

開化の殺人 鄭心南訳 梁希傑訳

影 顧寿白訳

お富の貞操 謝六逸訳

龍 胡可章訳

開化の良人 周頌久訳

奇譚 夏楹玉訳

湖南の扇 夏丐尊訳 末尾に訳者の付志が付されている。のちに『芥川龍之介集』

(開明書店 一九二七、九)に収録。

南京の基督 鄭心南訳 ほかに丐尊訳と高汝鴻訳がある。

河童 黎烈文訳 節訳。完訳は後に「芥川龍之介氏与河童・永見徳太郎」と

共に、単行本『河童』(商務印書館一九二八、?)に収録

尾生の信 謝六逸訳 本篇を含め、以下三篇は「芥川龍之介小品四種と分類。

女体 後に『定評』(待桁訳 上海三道書局 一九四一)に収録。

英雄の器

黄梁夢

小説作法十則 初生訳 本篇を含めて以下は「芥川龍之介雜著兩種」と分類。

語集 宏徒訳 冒頭の訳者の付記によれば、本篇はそれぞれ侏儒の言葉と

「梅、馬、鶯」「澄江堂雜記」「百草」「病中雜記」中の

文章からなるという。(宏徒は謝六逸の筆名)

◎単行本

①『芥川龍之介集』(上海開明書店 一九二七、十二初版、一九二八、三再版、一九三

〇、?三版)前出羅生門、鼻、支那遊記、湖南の扇、南京の基督の他に、以下の数
作が収録。

秋 巧 尊 訳
袈裟と盛遠 方光涛訳
手巾 方光涛訳
藪の中 章克標訳
遺書 沈端先訳

②『芥川龍之介集』 湯鶴逸訳（上海文化学社 一九三五？、？）

一塊の土

秋山図

黒衣聖母

アグニの神

魔術

女

山鳩

金將軍

捨兒

蜘蛛の糸

或旧友へ送る手記

③『芥川龍之介小説集』 馬子韜訳（上海中華書局 一九三一、五、昆明中華書局 一九三四、九初版、一九四〇、十一再版）

母親

將軍

或阿呆の一生

河童

④『河童』 黎烈文訳（文学研究会叢書 上海商務印書館 一九二八）（現代日本文学叢刊 上海文化生活出版社 一九三六）

蜘蛛の糸 芥川龍之介与河童・永見徳太郎

⑤『或阿呆の一生』 馬子船訳（上海三道書局 一九四〇）

將軍

猿 丘曉滄訳

◎単行本所収作品

①『現代日本小説集』（上海商務印書館 一九二三、六）

*魯迅と周作人が共同で訳した現代日本短編小説集。表紙に「周作人編訳、胡適校」とある。作家十五名、小説三十篇（魯迅が訳したのは芥川「鼻」「羅生門」を含めて作家六名、小説十一篇）を所収。世界叢書の一冊として出版。

②『芥川龍之介及其他―日本小説集』（沈端先訳 上海神州社 一九三〇）所収未詳

③『日本短編小説集』（高汝鴻訳 上海商務印書館 一九三六）

芥川龍之介等 所収未詳

④近松秋江編『男清姫』（查士元訳 上海三道書局 一九四〇）

蜜柑 高汝鴻訳

⑤片岡鉄兵『小児病』（高汝鴻訳 上海三道書局 一九四一）

魔術 待桁訳

⑥久米正雄『定評』（待桁訳 上海三道書局 一九四一）

女体 謝六逸訳

⑦有島生馬『美少年』（查士元訳 上海三道書局 一九四一）

母親 馬子船訳

南京の基督 高汝鴻訳

※参考資料

①辛 島驥「日本文学関係著作支那譯目錄」（『京城帝国大学創立十周年記念論文集

文学篇』大阪屋號書店 昭一一)

② 近藤春雄『現代支那の文学』(京都印書館 昭二〇、一一)

③ 阿英等編『中国新文学大系⑩ 史料索引』(香港文学研究社 一九五三)

④ 譚汝清編『中国訳日本書目録』(香港中文大学出版社 一九八〇、一〇)

◎参考文献

- 大正文学研究会編 『芥川龍之介研究』(河出書房, 昭和一七・七・五) (日本図書セン
ター, 昭和五八・七・二五)
- 竹内 真 『芥川龍之の研究』(大同館書店, 昭和九・二・八)
- 吉田 精一 『芥川龍之介』(三省堂, 昭和一七・一二・二〇) 『吉田精一著作集1「芥
川龍之介1」』(桜楓社, 昭和五四・一一・一二)
- 福田 恆存 『太宰と芥川』(新潮社, 昭和二三・一〇・二五) (日本図書センター, 昭
和五九・九・二五)
- 恒藤 恭 『旧友芥川龍之介』(朝日新聞社, 昭和二四・八・一〇) (日本図書センタ
ー, 昭和五九・一・二五)
- 宇野 浩二 『芥川龍之介』(文芸春秋新社, 昭和二八・一〇・五) (中央公論社, 昭和
[中央文庫・上下二冊] 昭和五〇・八・一〇)
- 中村真一郎 『芥川龍之介(要選書六〇)』(要書房, 二九・一〇・一〇) 『中村真一郎
評論集成4 近代の作家たち』(岩波書店, 昭和五九・九・一七)
- 小穴 隆一 『二つの絵―芥川龍之介の回想―』(中央公論社, 昭和三一・一・三〇)
- 和田繁二郎 『芥川龍之介(日本文学新書)』(創元社, 昭和三一・三・二五)
- 塩崎 淑男 『漱石・龍之介の精神異常』(白楊社, 昭和三二・五・二〇)
- 吉田精一編 『芥川龍之介(近代文学鑑賞講座一一)』(角川書店, 昭和三〇・六・五)
- 佐藤 春夫 『わが龍之介像』(有信堂, 昭和三四・九・一五) (日本図書センター, 昭
和五九・九・二五)
- 駒尺 喜美 『芥川龍之介論―その精神構造を中心に―』(芥川龍之介研究会, 昭和三九
・九・一) → 『芥川龍之介の世界(教養選書)』(法政大学出版局, 昭和四
二・四・五)
- 森本 修 『芥川龍之介伝記論考』(明治書院, 昭和三九・一二・二〇) 『新考・芥川

- 龍之介伝改訂版』(北沢図書出版, 昭和四六・一一・三)
- 長野 嘗一 『古典と近代作家―芥川龍之介』(有朋堂, 昭和四二・四・二五)
- 久保田正文 『芥川龍之介・その前後』(現文社, 昭和四二・四・三〇)
- 『芥川龍之介・その二律背反』(いれぶん出版, 昭和五一・八・五)
- 関口 安義 『芥川龍之介の文学』(関東図書, 昭和四三・九・一五)
- 駒尺喜美編 『芥川龍之介作品研究(近代文学研究双書)』(新生出版, 昭和四三・一〇・二〇)(八木書店, 昭和四四・五・一)
- 日本文学研究資料刊行会編 『芥川龍之介I』(日本文学研究資料叢書)』(有精堂, 昭和四五・一〇・二〇)
- 芥川文・述 中野妙子・記 『追想芥川龍之介』(筑摩書房, 昭和五〇・二・一五)(中央公論社, 中公文庫, 昭和五六・七・一〇)
- 志村 有弘 『芥川龍之介の回想―芸術と宿命―(笠間選書四八)』(笠間書院, 昭和五〇・一二・三〇)
- 高田 瑞穂 『芥川龍之介論考(有精堂選書二九)』(有精堂, 昭和五一・九・一〇)
- 三好行雄編 『芥川龍之介必携(別冊国文学2)』(学燈社, 昭和五四・二・一〇)
- 芹沢 俊介 『芥川龍之介の宿命』(筑摩書房, 昭和五六・二・二〇)
- 菊地 弘 久保田芳太郎 関口 安義編 『芥川龍之介研究』(明治書院, 昭和五六・三・五)
- 菊地 弘 『芥川龍之介―意識と方法―』(明治書院, 昭和五七・一〇・二五)
- 平岡 敏夫 『芥川龍之介・抒情の美学』(大修館, 昭和五七・一一・二五)
- 勝倉 寿一 『芥川龍之介の歴史小説』(教育出版センター, 昭和五八・六・一〇)
- 佐藤 春夫 『芥川龍之介のこと』(『退屈読本』(新潮社, 一一)
- 江口 裕子 『エドガア・ポオ論考―芥川龍之介とエドガア・ポオ』(東京女子大学学会研究叢書5)東京女子大学学会 昭和四三)
- 関口 安義 『芥川龍之介実像と虚像』(洋々社 一九八八・四)

伊藤 虎丸 『鲁迅と日本人—アジアの近代と「個」の思想』(朝日選書 一九八三・四

・二〇)

『鲁迅研究資料(4)』(天津人民出版社 一九八〇・一)

『鲁迅研究資料(10)』(天津人民出版社 一九八二・一〇)

新島 淳良 『鲁迅を読む』(晶文社 一九七九・二・二八)

小泉 讓 『鲁迅と内山完造』(講談社 一九七九・六・三〇)

伊藤 虎丸 祖父江昭二 丸山昇編 『近代文学における中国と日本—共同研究、日本文

学関係史—』(汲古書院、昭和六一・一〇・二〇)

丸山 昇 『鲁迅と革命文学』(紀伊国屋書店、一九七二・三)

謝 辞

本論文は、筆者が筑波大学文芸・言語研究科に留学して、同研究科において行った研究を取りまとめたものであります。

日本文学の一学徒として芥川龍之介研究に取り込んですでに七年の歳月が経ち、この間、多くの方々から、本研究に対して御指導、御助言を賜りました。

とりわけ、筑波大学文芸・言語研究科教授、指導教官の平岡敏夫先生には、七年間にわたり、近代日本文学研究の基礎から学問の方法を教わり、留学生としての私を、終始暖かく励まして頂き、また本論文をまとめる当たっては、懇切丁寧なる御指導鞭たつを賜りました。ここに深甚の謝意を表する次第であります。

同じく、筑波大学文芸・言語研究科 桑原博史教授、犬井善寿教授、新保邦寛助教授、芳賀紀雄教授には、それぞれ日本文学研究の方法を教わり、また、本研究に対して適切かつ有益なる指導、御助言を賜りました。各先生方に対しまして深謝の意を表する次第であります。

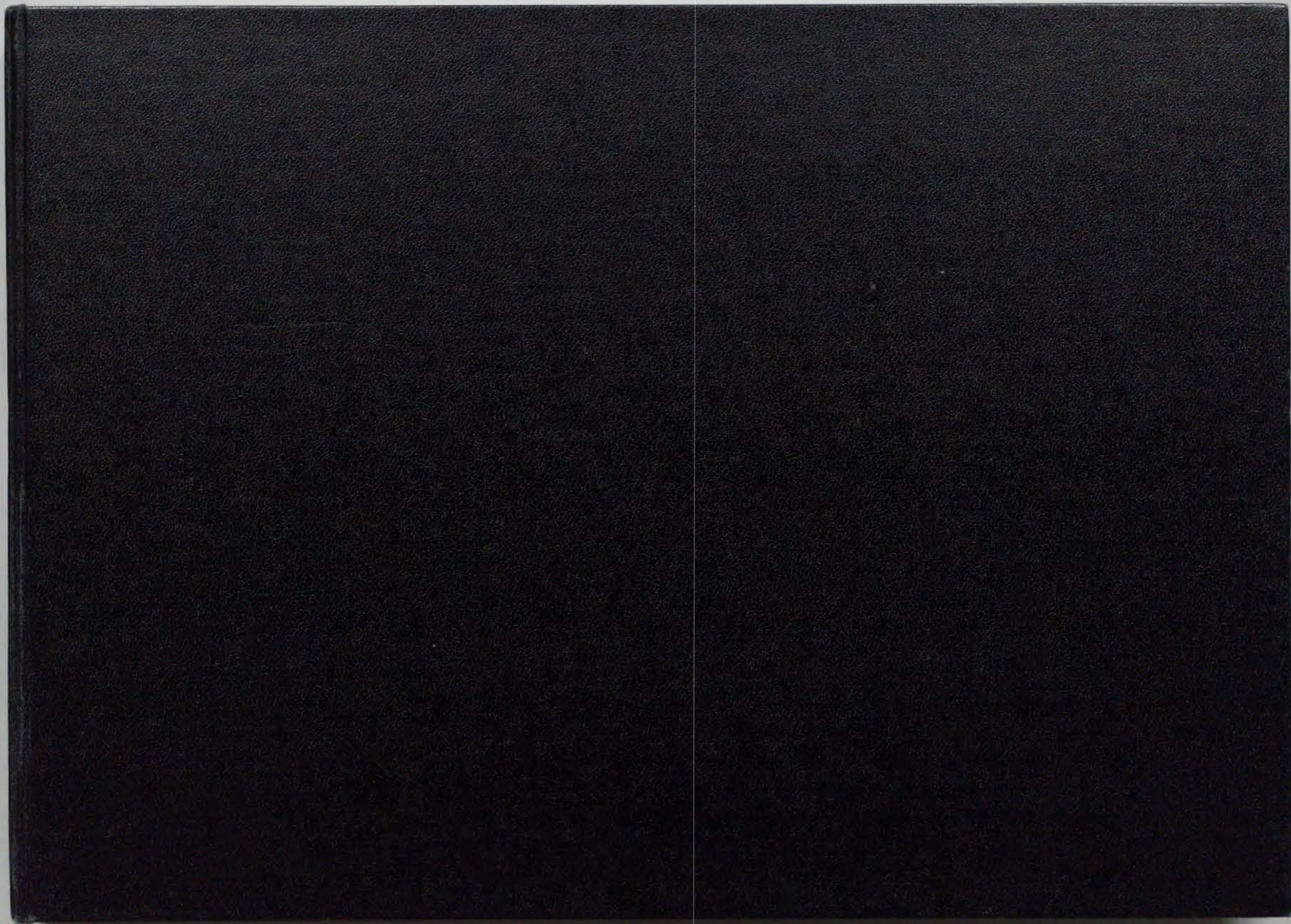
また、日頃の研究において、暖かい助力を頂き、また、本論文の作成に当たって御協力頂きました、同じ院生室の学友の方々に深く感謝の意を表する次第であります。

最後になりましたが、これまでに御厚情をお寄せ下さいました、諸先生方、並びに多くの先輩、友人の方々に對しまして、厚く御礼を申し上げる次第であります。

引続き今後とも宜敷御指導、御鞭たつを賜りますようお願い申し上げます。

単 援朝

平成三年十二月



inches 1 2 3 4 5 6 7 8
cm 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13 14 15 16 17 18 19

Kodak Color Control Patches

© Kodak, 2007 TM: Kodak



Kodak Gray Scale



© Kodak, 2007 TM: Kodak

